BERTHOLD RIEHL,

Die Kunst an der Brennerstraße







DIE KUNST
AN DER BRENNERSTRASSE



DIE KUNST AN DER BRENNERSTRASSE

VON

BERTHOLD RIEHL

---

2. VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE
100 ABBILDUNGEN



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1908



MEINER FRAU

MARIE

IN LIEBE ZUGEEIGNET



VORWORT

Kunstgeschichtliche Studienreisen führten mich wiederholt über den Brenner nach Italien, zu einer Zeit, wo ich wegen meiner Spezialarbeiten und der amtlichen Aufnahmen der Kunstdenkmäler Bayerns im Heimatlande viel von Ort zu Ort wanderte, um die Kunst und mit ihr Land und Volk zu studieren.

Des Morgens in München abzureisen, gemütlich am Eisenbahnfenster die schönen Bilder an sich vorüberziehen zu lassen, abends in Verona anzukommen, den nächsten Morgen in einer künstlerisch wie landschaftlich ganz anders gearteten Umgebung zu erwachen, hatte einen großen Reiz besonders für den, der sonst wochenlang von Dorf zu Dorf pilgerte. Diesen Reiz des Gegensatzes suchte ich in meinen deutschen und italienischen Kunstcharakteren darzustellen.

Der lustige Wechsel der bei der Fahrt nur allzurasch vorüberziehenden Bilder der Städte und Dörfer im Tal, der Burgen, zerstreuten Siedlungen und Kirchen auf den Höhen, welche dem Freunde deutscher Kunst reichen Genuß versprachen, lockten mich dann aber auch hier zu kunstgeschichtlichen Studien zu wandern, wo ich es bisher lediglich der schönen Landschaft wegen getan.

In Tirol wandert und lebt es sich aber gar gemütlich, so fühlte ich mich rasch ganz heimisch und immer wieder lockte es mich nach der Brennerstraße mit ihrer großartigen und doch gar traulichen Landschaft, in der uns die Denkmäler so viel von Kunst und Leben erzählen. Wiederholt habe ich daher die Straße im Laufe der Jahre bereist, zuletzt bei einer prächtigen Fußtour im eben verflossenen Herbste, um die

Arbeiten für die neue Auflage dieses Buches abzuschließen. Bald besuchte ich die ganze Straße, um an ihr die Gegensätze oder die stufenweise Annäherung an Italien zu beobachten, oft aber griff ich auch nur einzelne, wichtige Orte heraus, durchstreifte ihre Umgebung, ging weit in die Seitentäler und stieg fleißig im Mittelgebirge umher.

Wie innig deutsche Kunst mit dem deutschen Volksleben verwachsen, wurde mir erst recht klar bei diesen Wanderungen in einsamen Tälern des Hochgebirges, wo man die alten Bildstöckel am Wege studiert, auf steiler Höhe vor die kleine Kirche mit dem phantasievollen romanischen Portale tritt, in der stillen Waldkapelle Reste alter Fresken, ein paar gut geschnitzte, mittelalterliche Figuren oder einen anmutigen Rokokoaltar findet. Da sehen wir auch, wie die Kunst aus der Stadt weit ins Land wirkt und nicht selten haben sich auf dem konservativeren Lande in den alten Herren- und Bauernhäusern, vor allem in den Kirchen manche erfreuliche Spuren einer Blütezeit des Kunstlebens der Stadt erhalten, während sie in ihr selbst durch die gewalttätiger, rascher dahinschreitende Zeit fast ganz verwischt wurden.

Diese Städte aber, wie fest sind ihre Individualitäten geprägt, wie mannigfaltig ist ihr künstlerisches Leben! Anders gestaltet sich dieses in Schwaz und Hall, den Städten der Bergleute, als in der Residenzstadt Innsbruck, in dem Landstädtchen Sterzing, der deutschen Bischofsstadt Brixen, der Handelsstadt Bozen und der italienischen Bischofsstadt Trient.

Trotz all dieser Mannigfaltigkeit besitzt die Kunst Tirols aber doch einen fest in sich geschlossenen Charakter, den trotz ihrer rein deutschen Art vor allem ihr Verhältnis zur Kunst Italiens begründet. Die Wechselbeziehungen zwischen deutscher und italienischer Kunst, denen es an der alten, wichtigen Verbindungsstraße nachzuspüren besonders locken mußte, gehen daher wie ein roter Faden durch das vorliegende Buch und damit ist aufs innigste die Frage verknüpft, wie weit reicht deutsche Kunst nach dem Süden, wie greifen einzelne Anregungen noch über diese Grenze, wie wirkte andererseits die italienische Kunst auf das deutsche Gebiet.

Durch das Studium des reichen und so eigenartigen Kunstlebens an der Brennerstraße gestaltete sich mir diese selbst zum einheitlichen, farbenfrohen, stimmungsvollen Bilde, welches das vorliegende Buch wiedergeben will. Es beschränkt sich daher nur von selbst Geschautem zu erzählen, persönliche Beobachtungen und Eindrücke wiederzugeben. Die wertvolle Lokalliteratur habe ich bei den vorbereitenden Studien zu Hause wie beim Ausarbeiten des Buches sorgfältig zu Rate gezogen, ihrer deshalb auch dankbar in den Anmerkungen gedacht, namentlich da, wo sie Belege für Gesagtes bietet, vor allem aber, um dem zu dienen, der solchen Studien weiter nachgehen will.

Aus der frohen Wanderstimmung eines Kunsthistorikers ist dies Buch hervorgegangen und will deshalb vor allem auch anregen zu wandern zum Studium und Genuß der Kunst, die ein so interessanter Zug im Bild dieses herrlichen Landes, das jährlich Tausende besuchen.

München, den 9. Dezember 1907.

BERTHOLD RIEHL.



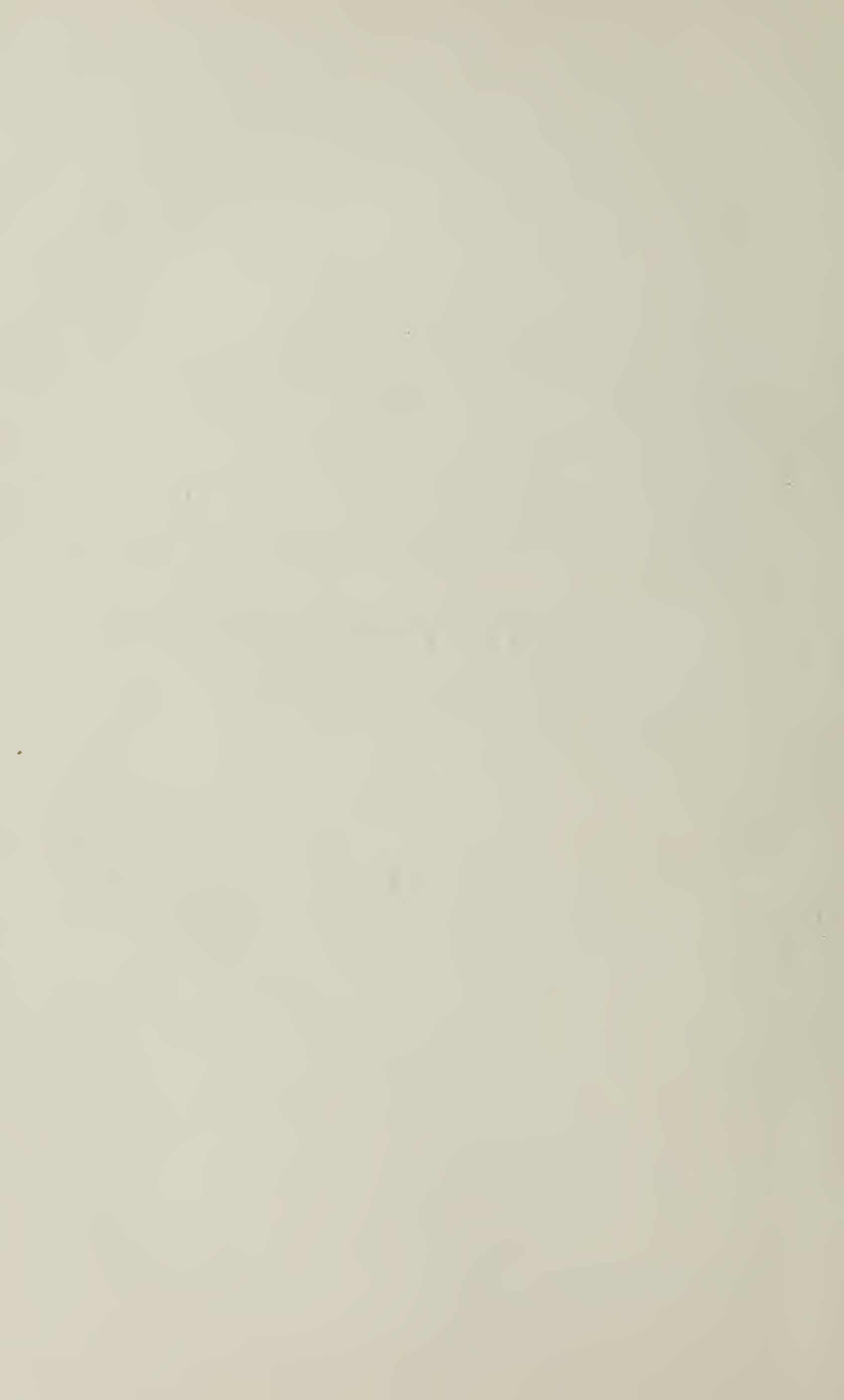
INHALT





I.

NORD-TIROL





1. Kufstein.

I. Im Unterinntal von Fischbach bis Schwaz.

Auf der Straße über Rosenheim nach Tirol treten kurz vor Fischbach die Berge nahe an den Inn. Das schmale Tal sperrte hier einst Burg Falkenstein, wie etwas weiter aufwärts auf dem rechten Innufer der Paßturm. Die Ruinen dieser alten Befestigungen erinnern daran, daß wir uns an einem wichtigen Punkt einer alten, bedeutenden Straße befinden, am Zugang zur Brennerstraße, einer der wichtigsten Verbindungen zwischen Deutschland und Italien, die von hier bis Oberitalien so zahlreiche Burgen einst zum Heil und Unheil für den wandernden Kaufmann begleiteten.

Über Burg Falkenstein sehen wir auf waldiger Bergeshöhe das Kirchlein St. Peter[1]. Der Bau, wie er heute da oben steht, mag um 1200 entstanden sein. Viel Kunst hat die kleine Kirche, die ehedem einem höchst bescheidenen Klösterchen gehörte, nicht aufzuweisen, aber das Wenige erhält eigenartige Bedeutung durch Alter und Lage des Baues. Ein Relief des hl. Petrus in einer Nische des Westgiebels weist durch seine Unbeholfenheit darauf hin, daß diese Zeit die Kindheit der deutschen Plastik ist, in welcher sich aber deutsche Phantasie schon frisch zu regen beginnt. Denn darin

1) Kunstdenkmale des Königreiches Bayern. I. Band Ober-Bayerns. S. 1643 ff.

liegt der Reiz der Vögel, Trauben und Blätter an den Kapitälen des kleinen an der Westtüre eingestellten Säulenpaares, des Widder- und Bärenkopfes unten am Portal, der Ranken, Bandverschlingungen, Rauten und spitzen Blätter an dem Fries in der Höhe der Kapitäle.

Stände dies Kirchlein in einer an glänzenden Werken der Zeit reichen Gegend, so würden wir ihm wenig Achtung schenken, aber hier am Beginn der Brennerstraße, verborgen im Wald, hat es sein besonderes Interesse, es sagt uns dadurch gleich zu Beginn unserer Wanderung, daß man die deutsche Kunst, um sie zu verstehen und lieb zu gewinnen, im deutschen Land studieren muß.

Die Eigenart deutscher Kunst bestimmt auch die des Studiums derselben. Gemütlich von Dorf zu Dorf wandernd, jede Kirche, jedes Schloß, oft auch die hübschen originellen Bauernhäuser bewundernd, lernen wir erst recht ihr Leben kennen. Und wie frisch und erhebend ist eine solche Wanderung in dieser Gegend, wo wir uns bald an dem heiteren Tal, bald am grünen Wald, dann wieder an den mächtigen Bergriesen erfreuen. Wo wir zwischen dem Kunststudium froh die Natur genießen, die uns zugleich Stimmung zu jenem gibt, die zu Beobachtung und selbständigen Gedanken anregt und mit dem Volk, welches das Tal belebt, erzählt, was einst hier den Künstler angeregt, unter welchen Verhältnissen er geschaffen. In der Umgebung, in der und durch die es auch teilweise geworden, wirkt das Kunstwerk erst recht, erkennen wir erst voll und ganz seine Vorzüge und seine eigenartige Bedeutung.

Mit solchen Gedanken steigen wir aus dem Inntal, vorüber an Burg Falkenstein, durch den prächtigen Wald zur Peterskirche und treten vor deren bescheidene, aber doch für den romanischen Stil charakteristische Pforte. Aus Italien, über die Alpen, war die Anregung zur christlichen Kunst zu uns gekommen und die romanische Epoche läßt, so selbständig sich auch in ihr nordische und speziell deutsche Eigenart zu entwickeln beginnt, noch deutlich diese Schule erkennen. Besonders klar zeigen die Portale den Zusammenhang zwischen den großartigen Bauten der Lombardei und jenen im bayerischen und österreichischen Land, von der bescheidenen Türe auf dem Petersberg bis zu den stattlichen Kirchen der Salzburger und Freisinger Gruppe.

Von den Turmfenstern der Peterskirche hat man einen herrlichen Blick weithinaus ins Bayerland. Aber noch viel weiter ziehen unsere Gedanken, wenn wir hier, an der Mündung der wichtigen Alpenstraße, uns erinnern, für welch großes Gebiet deutscher Kunst deren Sonderart mit bedingt wurde, durch den Handel und Wandel auf dieser Straße nach Italien.

Unsere Gedanken folgen zunächst dem Laufe des Inn, der schon durch seine Floßfahrt eine so innige Verbindung für diese Gegend

herbeiführte, wir denken an jene charakteristischen Städte wie Rosenheim, Wasserburg, Mühldorf, Alt- und Neu-Ötting bis hinunter nach Passau, der letzten Stadt, die aber gerade besonders interessant von der Lage am Auslauf der Straße nach Italien erzählt. Oder unsere Gedanken gehen hinüber an den Nebenfluß des Inn, an die Salzach, an der der geistliche Mittelpunkt eines großen Teils der Gegend liegt, die wir zu unseren Füßen sehen, das schöne Salzburg, die in ihrer Kunst italienischste Stadt auf deutschem Boden.

Aber steigen wir wieder zum Inn herab und folgen dem Fluß aufwärts, so erweitert sich das Tal zunächst in der Audorfer Gegend. An der Friedhofmauer zu Oberaudorf findet sich ein elegant gearbeiteter Wappengrabstein aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Er ist ein Werk Wolfgang Lebs[1]), des trefflichen Marmorplastikers, der vielfach für Wasserburg am Inn tätig war und dessen Hauptwerke die bedeutenden Stiftergrabmäler in Ebersberg und Attel sind. In Kufstein und Schwaz werden wir weitere Arbeiten dieses Bildhauers finden, der deutlich auf den Zusammenhang der Kunst des bayerischen Vorlandes und des Tiroler Gebirgstales hinweist.

Bei Kiefersfelden schließt sich das Tal wieder. Auf der Westseite heißt uns bald der hübsche Garten des Wirtshauses zur Klause freundlich auf Tiroler Boden willkommen, während östlich das zackige Kaisergebirge, das so charakteristisch den Beginn einer höheren Bergregion verkündet, hart an den Fluß herantritt und auf einem stattlichen Felskegel als Sperre der Straße die Feste Kufstein liegt.

Kufstein (Abb. 1), das in den Kämpfen zwischen Bayern und Tirol wiederholt eine Rolle spielte, ruft uns mit der Einnahme durch Kaiser Maximilian I. beim Betreten des tirolischen Bodens sogleich den letzten Ritter ins Gedächtnis, an den sich hier, besonders natürlich in Innsbruck, noch gar mannigfache Erinnerungen knüpfen, dessen Regierung in die Zeit der eigenartigsten Kunstblüte Tirols fällt.

In dem Jahr, da Maximilian Kaiser wurde, entstand das einzige, bedeutende Denkmal älterer Kunst, das Kufstein besitzt, der Grabstein des Hanns Baumgartner zu Kufstein, der 1493 starb, welcher gleichfalls ein Werk des ebengenannten Wolfgang Leb ist. Der rote Marmorstein (2,35 : 1,27 m) ist außen an der Südseite der Pfarrkirche angebracht, die ein unbedeutender, spätgotischer Hallenbau ist, mit wertloser Ausstattung aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Den Grabstein Baumgartners schmückt ein prächtiges Wappen vor gemustertem Grunde unter einem Baldachin mit ineinander verschlungenen spätgotischen Fialen, während am Sockel eine von

---

[1]) Zeitschrift des Münchener Altertums-Vereins 1904. Ph. M. Halm: Wolfgang Leb.

Würmern angefressene Leiche liegt, mit der Überschrift: »Arm und reich vern all dem pild gleich«. Diese etwas krasse, für den Naturalismus der Spätgotik sehr bezeichnende Darstellung des Todes findet sich in der zweiten Hälfte des 15. und im beginnenden 16. Jahrhundert vielfach in Deutschland, besonders häufig auch in Bayern [1]). Auch der Spruch, daß arm und reich im Tode gleich, begegnet uns damals wiederholt und den Tirolern scheint er besonders geläufig gewesen zu sein, denn in dieser und der folgenden Zeit treffen wir ihn in allen möglichen Variationen auf Grabsteinen und an den Totenkirchen Tirols.

Die höchst vollendete Ausführung des Baumgartnerschen Grabsteins, die ihre Bravour besonders in dem spätgotischen Ornament entfaltet, zeigt sofort, daß der Bildhauer dieses Reliefs nicht ein gewöhnlicher Steinmetz, sondern ein fein geschulter Künstler war. Daß solche Arbeiten von hiesigen Künstlern stammen, ist trotz mancher schätzenswerter dekorativer Steinskulpturen der Spätgotik in Nordtirol wenig wahrscheinlich, sondern diese und die wenigen verwandten Arbeiten, z. B. in Schwaz, werden wohl, wie das ja bei Lebs Werken feststeht, zumeist von den auf diesem Gebiete ganz vorzüglichen Meistern der bayerischen Innstädte herrühren. Das spezifische Feld der Nordtiroler Kunst ist nicht die Steinplastik, die größere Mittelpunkte fordert, wie sie etwa für die bedeutende Grabsteinplastik Bayerns im 14. Jahrhundert Regensburg, ferner Salzburg und die damals wichtigen Inn- und Salzachstädte, zu Ende des Mittelalters auch München boten, oder wie wir sie jenseits des Brenners in Brixen, namentlich aber in Trient und Verona treffen.

Von solchen Kunstwerken wie das Denkmal des Hanns Baumgartner sind jene Grabsteine wohl zu unterscheiden, die, oft recht tüchtige Steinmetzenarbeiten, überall vorkommen und gefertigt wurden, deren Kunstwert gering, die aber immerhin als Zeugen lokaler Kunstübung von Interesse sind. Von den besten dieser Art in Kufstein stammt der des Caspar turn zu newnpeiern von 1510, während einen zweiten 1524 Gabriel von Drichinger zu Grundriching für sich und seine Nachkommen setzen ließ, auch hier noch sind Helm und Ornament gotisch, aber das Ganze umschließt ein einfacher Renaissance-Rahmen.

Nach Kufstein folgen wir weiter dem Inntal, in dem ziemlich zahlreiche Ortschaften liegen, während die einzelnen Höfe an den waldigen Bergen, an geschütztem Ort oft recht hoch, hinauf gebaut sind, weit höher als im bayerischen Gebirge, zu dem dies einen wesentlichen

1) Z. B. 1482 in Straubing, 1486 in Reichenbach in der Oberpfalz, 1505 in Ingolstadt, 1516 in der Frauenkirche zu München. In Augsburg schon 1465 bei dem Grabstein des 1467 gestorbenen Kardinals Peter von Schaumburg im Dom und 1500 bei dem des S. Gossenbrot in St. Moriz.

Gegensatz bildet. Zuweilen lädt von diesen Höhen auch eine Kapelle oder kleinere Kirche zum Besuche ein, aber nur selten treffen wir im Mittelgebirge größere Orte mit beachtenswerten Kunstwerken, was dann in Südtirol so charakteristisch ist und dort eine wesentlich andere Disposition der kunstgeschichtlichen Wanderung fordert als hier.

Gleichwohl finden wir auch hier auf waldigen Höhen und versteckt in stillen Seitentälern manch interessantes Denkmal. Nur auf eines derselben möchte ich hinweisen, auf die Wallfahrtskirche Mariastein. Von Kufstein kann man sie auf lohnendem Wege über Langkampfen in etwa zweieinhalb Stunden erreichen. Aus dem engen an den hohen Bergen sich hinziehenden Schauertal steigt stolz auf jäh abstürzendem Felsblock der mächtige in seinem Grundbau mittelalterliche Bergfried empor. An ihn angebaut ist eine steile Wendeltreppe, auf der wir zu den beiden obersten Räumen steigen mit den vielbesuchten Wallfahrtskapellen. Die hübschen Beschläge zweier Türen weisen auf die späteste Gotik. Das an den Turm angebaute Wohnhaus mit einfacher Loggia gegen den Burghof gehört dem 16. Jahrhundert an. Über dem Burgtor steht die Jahreszahl 1556.

Die untere Kapelle mit einfacher aber ganz hübscher Holzdecke des 16. oder 17. Jahrhunderts sagt auf den ersten Blick, daß der sehr unregelmäßige Raum ehedem als Wohnung benützt wurde. Zur Kapelle wurde er wohl erst im 17. Jahrhundert umgestaltet, dem auch die etwas schweren aber ganz originellen Kirchenbänke angehören. Die obere Kapelle, vielleicht schon früher Burgkapelle, veranlaßte wohl die Entstehung der Wallfahrtskirche, leider ist ihre ganze Ausstattung modernisiert. Bedeutendes bietet Mariastein weder dem Künstler noch dem Kunsthistoriker und doch ist es für beide ein äußerst fesselndes Denkmal. Wirkend durch die wundervolle Lage, für die das Volk volles Verständnis bekundet, indem diese große Natur sein Innerstes bewegt, wirkend durch den romantischen Reiz der alten Burg, deren enggewundene Treppe ein so merkwürdiger Zugang zur Kirche. Im Ganzen, in der Verbindung eines stark entwickelten Gefühlslebens mit dem Zauber der Romantik in dem herrlichen Hochgebirgstale, liegt der eigenste Reiz dieser nur in Tirol denkbaren Wallfahrtskirche, wie so oft der Tiroler Kunst.

Die Hauptstraße von Kufstein nach Innsbruck folgt dem Fluß auf dem rechten Ufer, vor Wörgel überschreiten wir die Mündung des ersten größeren Tales, nämlich des Brixentales, wo jetzt die Giselabahn von der Brennerbahn abzweigt. Etwa zwei Stunden später liegt an unserer Straße St. Leonhard, eine zwar bescheidene, aber doch für die Eigenart der Tiroler Kunst bezeichnende Kirche.

St. Leonhard ist ein einschiffiger, spätgotischer Bau der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Einen Hauptschmuck der Kirche bildet,

wie bei jenen zu Schwaz und Hall, die auf drei Bogen ruhende Westempore, deren zierliche Brüstung aus rotem Marmor mit Maßwerk geschmückt ist. Ein schönes Netzgewölbe überspannt die Kirche, das im Chor in einer herabhängenden Kreuzblume zusammenläuft. Vielfach erfreuen feine Details, wie die verschiedenartigen Kapitäle und Konsolen an den Wandpfeilern im Chor, oder Engel, Löwen und Drachen an der Basis des Triumphbogens, die an romanische Portale erinnern, die vielleicht auch diese Zier anregten, ferner die West- und besonders die elegante Südtüre, an der das Schweißtuch der heiligen Veronika angebracht ist[1]).

In diesen Details liegt vor allem das Interesse dieser Kirche, an ihnen sieht der Kunsthistoriker auch sofort, daß er sich jetzt ganz in Tirol befindet. Eine durchgeführt feine Behandlung der gotischen Architektur, die für einen Teil von Schwaben und die Rheinlande, oft auch für Franken so charakteristisch ist, liegt Tirol ebenso fern, wie Oberbayern, was zu einem nicht geringen Teil schon in dem Überwiegen der Spätgotik gründet. Der Tiroler aber überrascht, im Gegensatz zum Bayer, oft durch geradezu zierliche Einzelheiten, die wiederholt an die hier vielgeübte Holzplastik erinnern und die, wenn sie auch zuweilen in einem gewissen Widerspruch zur massigen Behandlung des Ganzen stehen, doch durch die Originalität und Feinheit der Ausführung erfreuen.

Von der übrigen Plastik, die einst die Leonhardskirche schmückte, hat sich nur eine fast lebensgroße, ziemlich plumpe Steinfigur des heiligen Leonhard erhalten, die 1481 datiert ist. Es ist dies um so lehrreicher, als man sie nach dem befangenen Stil entschieden für etwa 30 Jahre älter halten würde, was bei solch handwerklichen Arbeiten bekanntlich häufig vorkommt. Die Ausstattung der Kirche, nämlich die drei Altäre, die Kanzel, die originellen Kirchenbänke mit Löwenköpfen an den Wangen und die Türen, gehört dem Ende des 17. Jahrhunderts an und bietet ein sehr interessantes Beispiel für den Stil dieser Zeit.

Bei R a t t e n b e r g treten die Berge wieder ganz nahe an den Inn und auf einem letzten Absatz derselben steht die Ruine der alten Burg, von der man so hübsch ins Flußtal hinabsieht und zu deren Füßen das kleine Städtchen liegt, aus dem als wichtigste Stätten der Kunstpflege die Pfarr- und die Klosterkirche hervorragen und dessen Gassen zahlreiche gemütliche alte Häuser einen eigenen, malerischen Reiz verleihen.

---

1) Abbildung bei Atz: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885, S. 179. Die Kirche wird gegenwärtig (1907) restauriert, über die Aufdeckung spätgotischer Wandgemälde : St. Leonhard und Wolfgang siehe Mitteilungen der Zentralkommission 1905, Sp. 423.

Die Pfarrkirche in Rattenberg, für die eine Inschrift an der Südseite des Chores das Baudatum 1473 nennt, ist, was sich öfter in Tirol und Bayern findet [1]), eine zweischiffige Hallenkirche, deren südliches Schiff beträchtlich schmäler ist als das nördliche. Im Langhaus trennen drei marmorne Rundpfeiler, im Chor vier eckige Pfeiler die Schiffe. Die schlanken Pfeiler und der ganze Raum zeigen bei dem übrigens nicht bedeutenden Bau eine gewisse Verwandtschaft mit den spätgotischen Kirchen von Schwaz, Hall und anderen in Tirol.



2. Straße in Rattenberg.

1774 wurde die Kirche im Rokokostil verändert und erhielt eine hübsche Ausstattung. Einige damals gefertigte Seitenaltäre wurden leider verständnislos restauriert. Beachtenswert sind zwei wohl etwas affektierte, aber virtuos behandelte klagende Engel zu Seiten des Allerheiligsten am Hochaltar (Abb. 8), sowie die eleganten Stuckaturen und die Deckengemälde, die auf ganz feine Effekte zugespitzt sind.

1) Die zweischiffige Anlage und zwar mannigfaltigster Gestalt, deren Gründe noch nicht dargelegt wurden, ist in Tirol sehr häufig, siehe Atz: Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885, S. 128, 256 u. a.; auch in Bayern finden sich mehrfach zweischiffige Kirchen, so in Rast (Kunstdenkmale Bayerns, S. 428), Mauern (ebenda S. 411), Garmisch (ebenda S. 629), Burgkirchen bei Altötting, die Franziskanerkirche in Berchtesgaden (ebenda S. 2976) und die Dominikanerkirche in Augsburg (1512—1515).

Von gotischen Skulpturen fand ich nur eine etwa drittellebensgroße, gute Holzgruppe der Pietà aus der Mitte des 15. Jahrhunderts auf dem Altar vor dem Pfeiler des Chores und außen an der Südseite der Kirche einen einfachen Grabstein aus rotem Marmor mit sechs kleinen Wappen von 1425.

Einer der besten Grabsteine dieser Gegend aber steht in der Klosterkirche zu Rattenberg. Dieses 1393 gefertigte Denkmal aus rotem Marmor, das dem Stifter des Klosters, dem Edlen Johannes Kumersburker von Kundelburg und seiner Frau Anna Kastelbarck gesetzt wurde, die das Kloster 1387 gründeten, zeigt deren Wappen und in etwas über halber Lebensgröße die Porträtgestalten, die auch für die Kostümgeschichte recht interessant sind.

Bei einem Gang durch Rattenberg ziehen uns aber vor allem die gemütlichen, malerischen, alten Häuser an[1]) (Abb. 2). Da steht neben dem Kloster ein stattliches Gebäude mit originellem Erker von 1581, dessen Konsole noch gotisch ist, das Bezirksgericht mit hübschem Erker gleichfalls aus dem 16. Jahrhundert, das Gasthaus zur Post, das wohl noch in den Beginn des 16. Jahrhunderts zurückreicht und dem gegenüber wir noch ein Haus mit hübscher spätgotischer Türe sehen. Da lockt es natürlich ein oder das andere dieser Häuser zu betreten und sich über die Eigenart des städtischen Hauses in Tirol, die uns auf dieser Wanderschaft hier zuerst recht auffällig entgegentritt, klar zu werden.

Das Charakteristische des Tiroler Stadthauses liegt vor allem in einer eigentümlichen Verbindung des deutschen und italienischen Hauses. Dadurch erinnert gerade das Wohnhaus immer wieder, daß wir auf der Straße nach Italien wandern und zwar auf jener, die, von der Natur am meisten begünstigt, eine weniger scharfe Scheidung zwischen deutsch und italienisch zeigt als andre, auf der die Anregungen durch Jahrhunderte herüber und hinüber gingen und sich daher eine Masse feiner Übergänge finden.

Natürlich macht sich dieser Einfluß des italienischen Hauses auch in anderen deutschen Gegenden, die an Italien grenzen, bemerkbar, weshalb dieser Typus des Hauses keineswegs auf Tirol beschränkt, sondern weit über dasselbe hinaus verbreitet ist. So findet er sich in jenen bayerischen und österreichischen Gegenden, deren Kunst durch den Verkehr mit Italien eigenartig schattiert wird; die Salzach und den Inn hinab können wir ihn verfolgen, ja er bestimmt sogar mit in erster Linie den spezifischen Charakter dieser Städtebilder, der sich so scharf scheidet von jenen etwa des nahen Isartales oder gar von denen in Franken oder Schwaben.

---

1) Sie führen auch Steub: Drei Sommer in Tirol, 3. Aufl., München 1895, S. 7 dazu, an Rattenberg eine recht originelle Charakteristik des Tiroler Hauses anzuknüpfen.

Auch in anderen Gegenden, wo starke Einflüsse italienischer Kunst nachweisbar sind, findet sich dieses Haus, jedoch mit mannigfachen, feinen Unterschieden der Durchführung. So bietet in Kärnten z. B. Villach mehrere schöne Beispiele, wie etwa das hübsche Gasthaus zur Post aus dem 16. Jahrhundert oder jenes, in dem Karl V. gewohnt haben soll, dessen interessanter Hof 1575 datiert ist. Ja auch tiefer in deutschen Landen gelegene Städte, die in besonders inniger Fühlung mit Italien standen, wie vor allem Augsburg, zeigen in ihren Wohnhäusern deutlich diese Einflüsse. Durch die Renaissance fanden sie dann die weiteste Verbreitung, wofür ich nur an ein höchst charakteristisches Beispiel erinnern will, an das Pellersche Haus in Nürnberg (1605), das diese italienischen Elemente so eigenartig umbildet und mit deutschen verbindet.

Diese Art des Hauses greift also bedeutend weiter als Tirol, wohl aber ist sie für Tirol ganz besonders charakteristisch, schattiert sich hier eigenartig, ja sogar noch einmal mit einem wesentlichen Unterschied von jenseits und diesseits des Brenners, indem sich dort die Häuser enger an die italienischen Vorbilder anschließen, was namentlich auch das verwandte Klima begünstigt. Wenn wir daher am Wohnhaus im Unterinntal recht deutlich sehen, daß wir auf der Straße nach Italien wandern, so merken wir in Brixen, noch mehr aber in Bozen an ihm, daß wir uns schon stark Italien nähern, an den palazzi in Trient aber erkennen wir sofort, daß wir es erreicht haben.

Das städtische Haus (Abb. 38, 39) in Tirol bildet seinen Charakter keineswegs im Gegensatz, sondern vielmehr in innigster Fühlung mit dem Schloß, ja auch mit dem Bauernhause aus. Das Schloß[1]) und das stattliche Herrnhaus, das vor der Stadt in den Gütern lag, später oft in die Stadt verlegt wurde, griffen sogar in erster Linie jene italienischen Einflüsse auf, von ihnen gingen sie auf die Stadthäuser über, die dann wieder vielfach Einfluß auf die eigenartige Gestalt des Tiroler Bauernhauses übten.

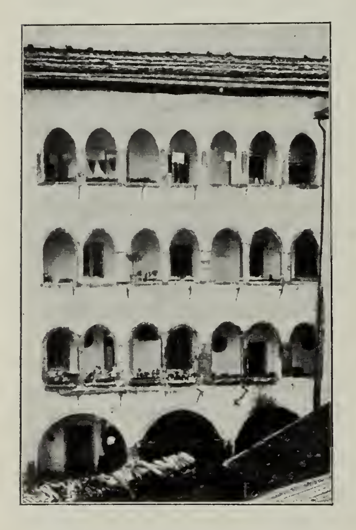
Das Tiroler Haus, das sich im einzelnen, namentlich in Nordtirol, ungeheuer individuell gestaltet, je nach Laune und Bedürfnis bald diesen, bald jenen Zug aus dem folgenden Programm herausgreift und gerade in dieser Willkür und Mannigfaltigkeit echt deutsch erscheint, ist ein stattlicher Steinbau. Gewöhnlich wendet es der Straße eine breite Front zu, nicht nur eine schmale Giebelseite, was sonst für deutsche Städte so charakteristisch ist. Das Dach, das nur sehr leise ansteigt und zumeist mit Schindeln gedeckt wird, die durch große Steine beschwert werden, steht im schärfsten Gegensatz zu den steilen sonst in Deutschland üblichen Giebeldächern, um so mehr als es in der Regel gegen die Straße durch eine hohe, rein dekorative

1) Den Einfluß des italienischen Palastes auf die Tiroler Schlösser bespricht auch Paul Clemen: Tyroler Burgen, Wien und Leipzig 1894.

Brüstungsmauer verdeckt wird, die mit Zinnen, später oft mit einem kräftigen Gesims abschließt, so daß es den Anschein gewinnt, als ob das Haus ein flaches Dach besitze.

Das oft gewölbte Erdgeschoß wird in der Regel nicht bewohnt, sondern dient zu Remisen und Vorratsräumen oder zu Läden. In die oberen Stockwerke führt eine steile gerade Stiege, zuweilen auch noch unbequemer eine in einem Turm angebaute Wendeltreppe.

Gänge und Vorplätze sind meist recht stattlich, was nach dem Süden hin zunimmt, wo häufig, wie bei italienischen Häusern, der große Saal, auf den die Zimmer münden, den Hauptraum des Hauses bildet, in dem vor allem sich auch das gesellige Leben abspielt. Nach außen wird dieser Raum, dem im venezianischen Palast die Loggia mit ihren schönen Säulenstellungen und dem schmalen Balkon einen so trefflichen Ausdruck gibt, namentlich in Südtirol gewöhnlich durch ein besonders stattliches Fensterpaar betont.



3. Hof des Fuggerhauses in Schwaz.

Bezeichnend für den italienischen Einfluß ist aber namentlich der Hof solcher Häuser. Gegen diesen münden nämlich die Zimmer auf einen Gang, der nach dem Hof zu eine offene Arkade mit Pfeilern oder Säulen bildet, so daß mehrstöckige Galerien denselben umschließen (Abb. 3).

Aber nicht nur im Hof, sondern bei den Häusern etwas größerer Städte oft auch auf der Straßenseite klingt in dem Bogengang zu ebener Erde, den man Laube nennt und in dem sich Läden befinden, die italienische Säulenhalle nach. Offenbar ist nämlich hier diese Anlage auf die für Oberitaliens Städte so ungemein bezeichnenden portici zurückzuführen (Abb. 4).

Ein echt deutscher Schmuck des Tiroler Hauses aber ist der Erker. Es gibt wohl kaum eine zweite Gegend in deutschen Landen, die sich so an dem Erker freute, wo er so volkstümlich war, wie in Deutsch-Tirol. Nicht nur an den Stadthäusern und in den Märkten, sondern auch am einsamen Bauernhaus finden wir ihn, von den stattlichen Häusern mit drei oder gar vier Erkern bis zu den bescheidensten Versuchen, einem armen Haus den Erkerschmuck zu geben, indem einfach auf einer Konsole zwei Fenster schief gegeneinander gestellt werden.

So mannigfaltig die großen und kleinen Erker der Tiroler Häuser aber sind, so gehen sie doch deutlich auf zwei Grundformen zurück.



4. Katholisches Kasino in Innsbruck.

Die Tiroler nennen heute noch den Erker »das Chörle«, das weist auf den Ursprung der einen, der gebräuchlichsten Art; ihr Ahnherr ist der Chor der Schloß- oder Hauskapelle, wie wir dies so deutlich an

den bekannten Beispielen des Nassauer Hauses und des Sebaldus-Pfarrhofes in Nürnberg sehen, in Tirol aber noch aus romanischer Zeit am Schloß Taufers, aus gotischer recht bezeichnend an Schloß Reifenstein. Dieses Herausschieben des Chores führten kirchliche Vorschriften herbei, die über dem Altar die Anlage von Wohnräumen nicht gestatten.

Für eine reichere Entwicklung des Erkers war jedoch nicht minder wichtig die zweite Art, zu der die Ecktürme die Anregung boten, wie man das deutlich etwa am Fuggerhaus in Schwaz (Abb. 9) sieht oder am katholischen Kasino in Innsbruck (Abb. 4) und besonders schön am Sterzinger Rathaus.

Der Erker ist ein gar charakteristischer Zug des deutschen Hauses, gerade im Gegensatz zum italienischen, das ihn nicht kennt, an das er auch nicht paßt. Er vor allem trägt deshalb dazu bei, den Tiroler Städten bis zur Grenze des italienischen Kunstgebietes trotz aller italienischen Züge doch einen so echt deutschen Charakter zu wahren, und wenn wir nach dem Überschreiten des Brenners in die Hauptstraße Sterzings treten, wo fast jedes Haus sich eines Erkers freut, wenn wir in der Gegend von Brixen und Bozen noch manches stattliche Bauernhaus mit hübschem Erker sehen, so ist es, als ob gerade beim Nahen der Grenze sich deutsche Art noch einmal recht ihrer selbst bewußt würde.

Zu dem gemütlichen, deutschen Eindruck der Tiroler Städte tragen die kunstvoll geschmiedeten Wirtshausschilder nicht wenig bei, die weit in die Straße ragen und an denen wir mit Vergnügen das reiche Schnörkelwerk betrachten und die sechsspännige Rokokokutsche, oder den Bären, der freundlich ein Glas Wein kredenzt, den Elefanten, den wilden Mann oder die zarte Rose. Setzt hier der Schlosser ein echt deutsches Werk ans Tiroler Haus, so erinnert, in seltsamem Widerspiel, auch er uns an die Straße nach Italien, indem er die Fenster mit größter Sorgfalt vergittert. Das hatte man offenbar den Italienern der Nachbarschaft abgesehen, wo dies ja allgemein Sitte, wo man aber allerdings noch weniger weiß, was diese Sitte für einen tiefen Grund hat, denn während die Fenster, und zwar die kleinsten in der Regel am festesten, durch eiserne Gitter verwahrt werden, stehen die großen Bogenfenster, vor allem aber auch die Türen stets offen, so daß jeder nach Belieben aus und ein spazieren mag.

Nachdem wir in Rattenberg die Kirche, die alten Gassen, die finsteren Treppen und die malerischen Höfe betrachtet und unsere Gedanken dabei ein wenig in die Weite schweifen ließen, setzen wir unsere Wanderschaft auf dem rechten Innufer fort.

In B r i x l e g g bietet die einschiffige, spätgotische Kirche, deren hübsches Westportal 1508 datiert ist, infolge geschmackloser Änderungen nichts Bemerkenswertes. Der Name des Ortes aber erinnert uns, daß wir bald, bei der Mündung der Ziller, eine kunstgeschichtlich wichtige Grenze überschreiten, nämlich jene der Diözese Brixen.

Für die mittelalterliche Kunst, und zwar besonders für die des früheren Mittelalters, ist die Diözesaneinteilung von größter Bedeutung. Die Hauptstadt des Sprengels, von der die Leitung des kirchlichen und damit des künstlerischen Lebens ausgeht, hatte naturgemäß einen wesentlichen Einfluß auf die Kunst des ganzen Gebietes. In der Gotik, mehr zuweilen noch in den folgenden Perioden schwächt sich dies ab, keineswegs aber hören deshalb diese Einflüsse der Metropole ganz auf. Denn nach der Hauptstadt des Sprengels wandte man sich natürlich auch in künstlerischen Fragen gar oft um Rat, in ihr vor allem bildeten die Geistlichen ihren Kunstsinn.

Daß die Hauptstadt des Sprengels jenseits des Brenners lag, trug zu einer innigen Verbindung Nord-Tirols mit dem nördlichen Teil Süd-Tirols wesentlich bei. Es erklärt dies manche einheitliche Züge der Kunst an der Brennerstraße diesseits und jenseits der Wasserscheide. Dadurch kam gar manches aus Südtirol nach dem Norden und anderseits war es für das Wahren des deutschen Charakters der Diözese und ihrer Metropole höchst wichtig, daß ein so großer und bedeutender Teil des Sprengels in dem nördlichen Teil der Alpen lag. Wenn wir statt der scharfen Gegensätze der deutschen und italienischen Seite, wie wir sie etwa an der Straße von Udine nach Villach so merkwürdig bei Pontebba finden, an der Brennerstraße mehr ein allmähliches Übergehen von einer Art in die andere sehen, so ist die Gestalt der Diözese Brixen ein Faktor, der hierfür im allgemeinen nicht ganz unwesentlich, kunstgeschichtlich aber geradezu von erheblicher Bedeutung war.

Nach dem Überschreiten der Ziller kommen wir an der Kirche von S t r a ß vorüber, die gute Stuckaturen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dekorieren, dann gehen wir vor J e n b a c h auf das linke Ufer des Inn.

Die Jenbacher Kirche, ein stattlicher, einschiffiger Bau spätgotischen Stils, wurde in der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert offenbar in innigem Zusammenhang mit Schloß Tratzberg und der Pfarrkirche in Schwaz gebaut und erhielt wohl in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihre recht beachtenswerten Stuckaturen. Von dem gotischen Bau haben sich erhalten der Triumphbogen, die gut profilierten Dienste, sowie die Türverkleidungen, alles aus rotem Marmor gefertigt, wie auch der wohl verwahrte Opferstock und das Maßwerk der Fenster, ebenso gehört dieser Zeit das sehr schöne Beschläg der Sakristeitüre an. Merkwürdig als frühe Ansätze zur

Renaissance sind die zwei Pfeiler unter der Empore mit primitiven jonischen Kapitälen. Von 1512 stammen zwei reiche Zunftstangen für Prozessionen im Chor und aus der ersten Hälfte oder Mitte des 16. Jahrhunderts eine fast lebensgroße, leider überarbeitete Holzfigur der Madonna mit dem Kind unter der Westempore.



5. Renaissance-Zimmer in Tratzberg.

Kaum eine kleine Stunde Inn aufwärts von Jenbach liegt S c h l o ß T r a t z b e r g , das einst hier den Inn beherrschte, da er früher hart an dem Abhang floß, auf dem Tratzberg liegt. Durch einen prächtigen Buchenwald steigen wir zu dem stattlichen Schloß empor. Den Platz vor dem Tor schließt da, wo wir über einen steilen Hang zum Inn hinunter sehen, eine Pfeilerarkade ab, durch die wir die schönste

Aussicht auf das Inntal haben. Der einfache Bau der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erscheint als charakteristisches Denkmal der Renaissance dadurch, daß er so geschickt die herrliche Lage des Schlosses nützt, uns da durch offene Bogen in das schöne Tal sehen läßt, wo das Mittelalter durch hohe Mauern den Ausblick verwehrt hätte.

Durch ein etwas schweres Renaissanceportal, dessen derbe Formen uns hier oben nicht wundern, treten wir in den geräumigen Burghof, in dem namentlich die in drei Stockwerken durchgeführten stattlichen Bogenhallen des dem Inn zugewendeten Haupttraktes an den italienischen Palast erinnern. Die Spitzbogen der unteren und manche gotischen Details der oberen Hallen deuten darauf hin, daß schon im Mittelalter diese Anlage durch Tiroler Schlösser aufgegriffen wurde, die dann auf das Stadthaus Tirols so allgemeinen Einfluß gewann, daß wir selbst in den Häusern des bescheidenen Rattenberg, wie etwa in der Post, ihre Nachwirkung erkannten.

Ein Stein mit dem Wappen der Tänzel von Tratzberg und der Jahreszahl 1500 bekundet, daß damals durch diese Familie und zwar durch die Brüder Jakob, Veit und Siegmund dieser Bau des Schlosses aufgeführt wurde. Neben jenem Hauptstock des Gebäudes gehören dieser Zeit auch die beiden Seitenteile an, die ihn mit dem an den Berg lehnenden, späteren vierten Trakt verbinden.

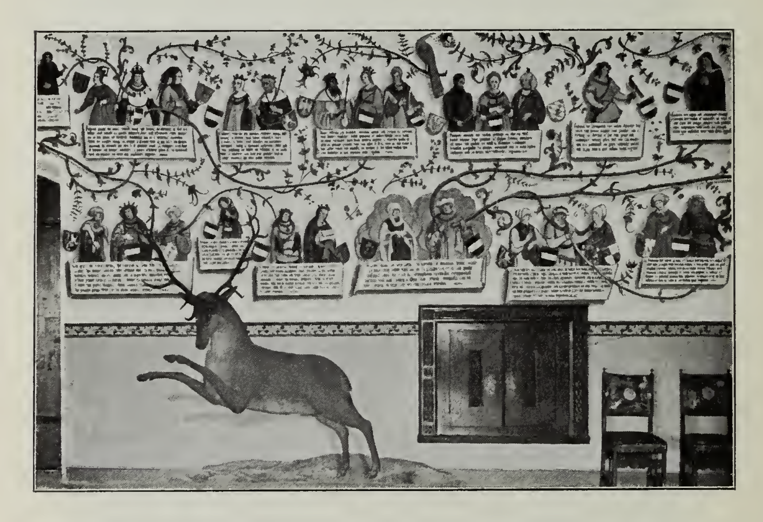
Die stattliche Galerie des Burghofes erinnert an italienische Anregungen. 1500 liegt darin bei einem nordtirolischen Schlosse nichts Merkwürdiges, zumal die Ausführung echt deutsch den Stil der Spätgotik zeigt. Interessanter sind die weniger auffallenden, für die Eigenart des Baues aber maßgebenden Anregungen des italienischen Palastbaues auf die Disposition der Räumlichkeiten und auf deren Verhältnisse.

Durch die unter einheitlichen Gesichtspunkten angelegten, hohen und weiten Räume, die heute noch prächtige Wohnungen bieten, unterscheidet sich das Schloß bestimmt von den benachbarten mittelalterlichen Burgen. Den deutlichen Mittelpunkt des Erdgeschosses bildet beispielsweise die Rüstkammer, der im ersten Stock der geräumige Kaisersaal entspricht. Ein Erker in der Mitte dieser Räume hebt sie durch den Turm, in dem er liegt, auch nach außen hervor.

Mit dem Großzügigen, bequem Wohnlichen zeigt sich der Baumeister des Schlosses als ein Mann von selten praktischem Blick, er bewährt diesen auch bei dem schönen Wechsel und der geschickten Gruppierung großer Zimmer, hübscher Stuben und kleiner Kammern. Nicht minder jedoch muß man den praktischen Sinn bewundern, mit dem alles berücksichtigt ist zur Verteidigung gegen den Feind, wenn er gegen das Schloß stürmt, in dasselbe eindringt, ja auch noch für einen letzten Kampf in den Gängen des Schlosses.

Der praktische Mann war aber zugleich ein sehr feiner Künstler. Das sieht man schon daran, wie er das am italienischen Palaste Gelernte mit der deutschen Art verbindet, worin ein eigenster Reiz des Baues liegt, der gerade dadurch auch der Gegenwart noch eine Fülle von Anregung bieten kann, die sie allerdings so selbständig nützen möge, wie er seine Studien des italienischen Palastes.

Wie fein wirkt der Gegensatz des großen, repräsentativen Kaisersaales zu seinem gemütlichen Erker und fast noch reizvoller ist dieser Kontrast bei dem stattlichen aber doch so behaglichen Fuggerzimmer,



6. Stammbaum der Habsburger in Tratzberg.

dessen Erker gleich anderen des Schlosses gar hübsch die Poesie des behaglichen Winkels ausspricht, der auffordert sich hier etwa auf ein Stündchen bei einem guten Glas Wein zum Plaudern zurückzuziehen. Der Marmorbogen, der aus dem Zimmer in den Erker führt, hat etwas Großzügiges, er erinnert an eine Kirchentür, aber wie fein und elegant ist er profiliert. Wie reizend kontrastiert dann wieder mit solch größeren Zügen das zierlich spielende, entzückende spätgotische Detail der Täfelung, der Wandschränke, der Türen wie gerade im Fuggerzimmer (Abb. 7). Gar lustig sind namentlich die gotischen Türschlösser, an denen das originelle Ornament stets wechselt, von denen jedes durch einen anderen Witz gesichert wird, daß es kein Unkundiger öffnen kann.

Die erste Aussattung des Schlosses ist gleich der Architektur gotisch. Das ist bei einem Bau, der um 1500 begonnen, dessen Schloßkapelle 1508 geweiht wurde, selbstverständlich. Die Gotik herrschte damals bei uns noch unbestritten, die deutschen Schlosser, Maurer und Steinmetzen, die hier arbeiteten, waren von italienischer Kunst noch nicht berührt. Nur auf den Baumeister, vielleicht vermittelt durch die Wünsche des Bauherrn, erstreckt sich ihre allgemeine, deshalb aber nicht minder wichtige Anregung, die so, wie wir ja auch beim Wohnhaus sahen, schon im Mittelalter vielfach durchsickerte.

Viel hat sich von jener spätgotischen Ausstattung erhalten, was jeden Freund dieser prächtigen Periode deutscher Kunst entzückt. Hier an seinem ursprünglichen Platze, in der richtigen Umgebung wirkt es natürlich weit künstlerischer, frischer, lebensvoller als in irgend einem Museum. Mächtige alte Balkendecken und starke Pfeiler, die sie stützen, originale Wandschränke, Vertäfelungen und Türen sind noch vielfach vorhanden, ja manche Räume wie die Maximilianszimmer, blieben von der Zeit fast unberührt, an ihren Wänden stehen noch die Namenszüge und witzigen Inschriften, die im 16. Jahrhundert bei frohem Feste die lustige Gesellschaft dahin malte.



7. Gotisches Zimmer in Tratzberg.

Besonders beachtenswert sind die wiederholt, wie namentlich im Kaisersaal, äußerst elegant behandelten Marmorpfeiler, welche die Decken stützen. Auch zahlreiche hübsche gotische Möbel treffen wir noch. Aber so viel an ihnen des künstlerisch und historisch Interessanten, müssen wir uns doch versagen auf sie, wie auf die Sammlung guter Gemälde und Skulpturen, näher einzugehen.

Nur ein speziell für unsere Betrachtung interessantes Werk aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts möchte ich noch kurz herausheben, die umfangreichen Wandgemälde des Stammbaumes der Habsburger (Abb. 6). Die originellen durch einen oberdeutschen Künstler ausgeführten Malereien, die infolge mancher Beschädigung durch die Zeit in der romantischen Periode etwas ungleich restauriert wurden, bieten mannigfaltiges kunst- und kulturgeschichtliches Interesse. Die merkwürdige Zimmerdekoration fesselt zunächst durch die Anlage des Ganzen, erfreut dann auch durch eine Fülle amüsanter, zum Teil sehr naiver genreartiger Züge, erscheint aber vor allem wichtig als eines der umfassendsten Denkmäler mittelalterlicher

Wandmalerei in deutschen Schlössern, die eine so große Bedeutung für die Geschichte unserer Malerei besaß, von der aber nur äußerst wenig mehr erhalten ist.

Ein interessanter Vorfahre dieser Wandbilder sind die, welche Karl IV. in Schloß Karlstein in Böhmen ausführen ließ, unter denen sich ja auch ein Stammbaum, nämlich der der Luxemburger befand[1]). Hier aber liegen noch näher die Denkmäler dieser Kunst in Südtirol, die wir aus dem Ende des 14. Jahrhunderts in Runkelstein und als nächste Vorläufer der Tratzberger Bilder aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in Schloß Reifenstein und der landesfürstlichen Burg zu Meran treffen.

Wohl schon bei der ersten Dekoration des Saales wurden unter dem Stammbaum die Hirschgeweihe eingelassen, unter denen sich Prachtexemplare finden. An ihnen waren, nach den Löchern in den Augensprossen zu schließen, wohl die Lichter zu festlicher Beleuchtung des Saales angebracht. Die springenden Hirsche, denen die Übermalung des 19. Jahrhunderts stark mitspielte, wurden hier wie auf dem Gang wohl im späteren 16. Jahrhundert als ein ganz lustiger Schmuck gemalt.

Noch während an der ersten Ausstattung von Tratzberg gearbeitet wurde, vollzog sich die Wandlung zur Renaissance. Daher schließen sich an die gotischen eine Reihe von Frührenaissancezimmern, die sehr fein ausgeführt und bis in die letzten Einzelheiten wie die alten Schiebfenster prächtig erhalten sind. Ihr Studium gerade in dem gotischen Schlosse ist höchst lehrreich für die Eigenart deutscher Frührenaissance, für die Begründung derselben durch den Zusammenhang mit der deutschen Gotik und für ihre Gegensätze zu dieser.

In der entwickelten Renaissance der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bauten die Freiherrn von Ilsung den halben Südflügel und den Westtrakt an das Schloß. Ein glänzendes Prachtstück dieser Zeit sind die kostbaren Decken und Vertäfelungen im nordöstlichen Eck des alten Schlosses, die zu den elegantesten deutschen Arbeiten der Art gehören und wahrscheinlich von Meistern ausgeführt wurden, die auch im Chor der Innsbrucker Hofkirche tätig waren. Die reiche Dekoration des Eckzimmers (Abb. 5) — von 1560 — interessiert namentlich auch dadurch, wie der Meister sich dem gotischen Raum mit seinen stattlichen Marmorpfeilern nicht nur anzupassen, sondern seine Unregelmäßigkeiten ebenso wie im Nebenzimmer von 1562 sogar zu recht hübschen Wirkungen zu nützen verstand.

Drei wichtige Phasen deutscher Kunst: Spätgotik, Frührenaissance und entwickelte Renaissance leben so in dem ehrwürdigen Schlosse

---

1) J. Neuwirth: Der Bilderzyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. Prag 1897.

vor uns auf. Möbel und Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts sagen uns so zwischendurch, daß die Zeit nicht still stand, sondern fortschritt und anderes Leben in den trauten alten Räumen sich entfaltete. Daran erinnern auch namentlich durch einzelne Restaurationsversuche die Spuren der romantischen Periode des 19. Jahrhunderts. Manches daran berührt uns heute auf den ersten Blick etwas fremdartig, wir sehen eben das Mittelalter anders. Gleichwohl möchte ich jene Spuren der Romantik nicht missen, sie sind mir gerade hier besonders lieb und wert. Sagen sie uns doch, daß damals zuerst das Alte wieder geschätzt und geehrt, dadurch den Nachkommen bewahrt wurde. Welch aufrichtigen Dank schulden wir doch deshalb jener Zeit, die zuerst wieder Herz und Sinn gewann für deutsche Vergangenheit und in dem feinen Verständnis, der liebevollen Hingabe, mit denen der gegenwärtige Schloßherr seinen schönen Besitz pflegt, ist er so recht der Sohn des um das Schloß hochverdienten Romantikers.

Der nächste Ort Inn aufwärts von Tratzberg ist Stans; gar hübsch an der Öffnung der Schlucht des Stanser Baches gelegen, interessiert das Dorf zunächst durch ansprechende, alte Bauernhäuser, deren Tirol ja noch so manche besitzt. Es hängt dies vor allem damit zusammen, daß man hier viel früher als in Bayern zum Steinbau griff, wenigstens für das Erdgeschoß und den ersten Stock, während die darüber befindlichen Vorratsräume im Zusammenhang mit dem Dachstuhl natürlich aus Holz hergestellt wurden.

Der Steinbau aber, namentlich wenn er, wie hier so häufig, ein gewölbtes Untergeschoß besitzt, mußte durch gelernte, zünftige Maurer ausgeführt werden, durch die leicht Fühlung mit der Baukunst in der Stadt gewonnen wurde. Der Zusammenhang des Bauernhauses mit dem städtischen ist aber ein Hauptgrund, warum sich das Tiroler Haus doch wesentlich von dem benachbarten bayerischen des Gebirges und Vorlandes unterscheidet, das sich aus dem Holzbau entwickelt, den es ja auch möglichst lang, oft in recht reizvoller Behandlung festgehalten hat.

Vom städtischen Haus kommt bei den größeren Bauernhäusern Tirols die Breite der Giebelseite. Das Dach steigt langsam an und meist wird der Giebel gebrochen. An die Stadt erinnern aber vor allem die gewölbte Eingangshalle im Erdgeschoß und die für das Tiroler Bauernhaus so bezeichnenden Erker. Mitunter wird übrigens auch einfach die ganze Anlage des städtischen Hauses für große Häuser des Marktes oder des Dorfes herübergenommen; ich erinnere beispielsweise an das stattliche Wirtshaus zur Krone in Matrei, mit dem Vorplatz, um den sich die Zimmer gruppieren, und dem offenen

Bogengang nach der Rückseite. Besonders häufig findet sich dies in Südtirol, wo die großen Bauernhäuser meist ganz dem städtischen Typus folgen.

Die Außenseite des Hauses schmückt man gern mit Wandmalerei. In Nordtirol gehören dieselben, wie in Bayern, wohin natürlich, namentlich im Inntal oder bei Mittenwald, manche dieser Züge übergreifen, meist dem 18. Jahrhundert an; in Südtirol dagegen haben sich an den Häusern zum Teil recht beachtenswerte Malereien noch aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhalten.

Von den in Stein ausgeführten Bauernhäusern Tirols gehören viele dem 17., manche dem 16. Jahrhundert an, einzelne auch noch dem späten 15., ältere kommen nur äußerst selten vor. Ein sehr hohes Alter legt man gern den Holzhäusern bei, einmal wegen der allgemeinen Neigung, dadurch den Dingen einen besonderen Reiz zu verleihen, dann wohl auch dadurch irre geleitet, daß diese durch die Bauern ausgeführten Häuser natürlich möglichst lange, ohne jede Spur von Neuerung in der alten Weise weiter gebaut werden und deshalb stets die sehr altertümlich scheinenden, primitivsten Zierformen an den Balken usw. beibehalten, die eben jeder Bauer leicht machen konnte, denen man aber doch bei genauerer Betrachtung meist die späte Entstehungszeit, etwa im 18. oder im Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich anmerkt. Wenn man sich der vielen Gefahren erinnert, denen ein Holzhaus, zumal in rauhen Gebirgsgegenden ausgesetzt ist, so wird man zugeben, daß es mit etwa zweihundert Jahren schon ein seltenes Alter erreicht hat, und wenn man im Frühjahr sieht, welche Zerstörung ein strenger Winter unter den Almhütten, von denen man ja auch gern ein besonders hohes Alter behauptet, anrichtet, wird man sich der Einsicht nicht verschließen können, daß diesen mächtig zerstörenden Gewalten auch der beste Holzbau nicht allzu lange Widerstand leisten kann.

An der Kirche zu Stans standen neben dem einfachen spätgotischen Portal aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zwei sehr gute, leider roh übermalte Holzfiguren, St. Ulrich und St. Laurentius. Die dreiviertellebensgroßen vorzüglich individualisierten Heiligen zeigten in den Falten den freien Stil des 16. Jahrhunderts mit manchen Nachklängen aus dem 15. Diese Statuen gaben Zeugnis, welch prächtige Werke der hier, wie in Bayern, echt volkstümlichen Holzplastik einst diese zahlreichen, spätgotischen Kirchen Tirols, selbst bis zu so bescheidenen herab, geschmückt haben. Leider aber hat sich gerade in diesen Gegenden infolge späterer, oft unglaublich geschmackloser Veränderungen nur sehr wenig von solchen Kunstwerken erhalten.

Durch die Wolfsklamm steigen wir zu dem still abgeschieden, in großartiger Bergnatur gelegenen Kloster Georgenberg. Die beiden Kirchen dieses Klosters sind nichts weniger als bedeutend, aber durch die herrliche Lage wirkt der Wallfahrtsort doch eigenartig, wir stehen und staunen, wie die Menschen mühsam an diesem weltentlegenen Platz doch noch Denkmale christlicher Kunst ausführten.

Die ältere Kirche geht auf einen spätgotischen Bau aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zurück, von dem sich aber, wohl schon infolge der Brände, die Georgenberg wiederholt, namentlich 1637 und 1705 heimsuchten, nur die sehr starken Mauern erhielten, mit ärmlichen spitzbogigen Fenstern, die nur im Chor einfaches Maßwerk haben, sowie ein ganz schlichtes Südportal.

Die größere Kirche, aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurde wohl nach dem Brande von 1705 begonnen und 1891 gründlich restauriert. Der Hochaltar und besonders die beiden neben ihm stehenden Seitenaltäre sind gute Arbeiten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, an letzteren ist namentlich das Ornamentale ansprechend, sowie die hübsch geschnitzten Seitenfiguren, Engel und Genien.

Ein sehr charakteristisches und originelles Rokokostück ist die Kanzel mit der Unterschrift: »In principio erat verbum, et verbum erat apud deum et deus erat verbum«. Die Konsole der Kanzel bildet eine von einer Hand gehaltene Kugel, an der Kanzel selbst deuten vier höchst naive Putti die Weltteile und damit die Ausbreitung des Wortes Gottes an, während an dessen Tiefe vier Putti auf dem Schalldeckel erinnern durch Hinweise auf die vier Kirchenväter und schließlich Paulus als der mächtigste Prediger, der die Schlußfigur bildet. Ein merkwürdiges Widerspiel großer pathetischer Gedanken, etwas zopfiger Gelehrsamkeit und der unbefangensten, heitersten Künstlerlaune, die Rokokokirchen gar häufig und nicht selten eigentümlich reizvoll zeigen.

Nach dem Brande von 1705 verließen die Mönche das abgelegene Kloster Georgenberg, wo sie mehr denn acht und ein halbes Jahrhundert gelebt, und siedelten sich im Inntal im stattlichen Kloster Fiecht an, wohin wir ihnen folgen wollen.

Der Bau der großen Kirche dieses Klosters wurde, laut Inschrift, 1740 begonnen, 1751 geweiht, 1868 wurde die Kirche durch einen Brand schwer beschädigt. Infolge der hierdurch nötigen Erneuerung der Kirche bis 1870 haben sich von dem Rokokobau nur mehr die hübschen Stuckaturen, wohl Arbeiten der München-Augsburger Schule und zwar wahrscheinlich des Franz Xaver Feichtmayr aus Wessobrunn, erhalten und der große Zyklus der Deckengemälde aus dem Marienleben, den Matthäus Gindter aus Augsburg 1751 malte, der in demselben Jahre auch das Deckenfresko in der Pfarrkirche zu Gossensaß ausführte.

Günther wird uns an der Brennerstraße noch wiederholt begegnen und wir werden bei besser erhaltenen Werken seiner Hand daher noch mehrfach auf seine Kunst zu sprechen kommen. Er wurde 1705 zu Unterpeißenberg in Bayern geboren, genoß seine Ausbildung hauptsächlich in der Schule des Cosmas Asam, wodurch er in Zusammenhang mit der Münchener Kunst kam, er war einer der tüchtigsten deutschen Freskomaler des Rokoko und vielfach in Bayern[1]), aber auch wiederholt in Franken[2]) tätig. Die Stuckatorer, die mit Günther zusammen arbeiteten, gehörten, so viel bis jetzt festgestellt ist, jener Künstlergruppe an, die von Wessobrunn ausging[3]), dann aber hauptsächlich in München und Augsburg, durch mannigfache Berufungen aber auch an allen möglichen Orten Deutschlands tätig war.

1) Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. I. Band, Regierungsbezirk Ober-Bayern von Gustav v. Bezold u. Berthold Riehl. München 1892 u. ff. Über Günther siehe ferner: Haggenmiller: Ein Portrait des Freskomalers M. Günther. Altbayerische Monatsschrift des historischen Vereins Oberbayern 1901, Heft 1. Daselbst auch eine kurze Zusammenstellung seines Werkes und der Literatur über ihn. E. Wellisch: Augsburger Malerei im 18. Jahrhundert. Augsburg 1901.

2) Sponsel: Die Abteikirche zu Amorbach. Dresden 1896, und Jos. Keller: Balthasar Neumann. Würzburg 1896.

3) Dr. G. Hager im 48. Band d. Archives d. hist. Vereins v. Oberbayern. 1894.



8. Vom Hochaltar der Pfarrkirche zu Rattenberg.



II. Schwaz.

Etwas Inn aufwärts von Fiecht liegt V o m p , aus dem der Ebersberger Mönch Vitus Auslasser stammte, der zur Zeit der Kunstblüte dieses Klosters unter Abt Sebastian Häfele daselbst 1479 ein Herbarium mit 197 sehr geschickt gezeichneten und kolorierten Abbildungen herstellte, das sich heute auf der Hof- und Staatsbibliothek zu München befindet [1]).

Aber auch in Gedanken mögen wir nicht lange in engen Klosterzellen weilen, wo hier die Natur so frisch vor uns liegt, allenthalben an das frohe Leben der alten Handelsstraße erinnert, die uns sofort wieder ins Gedächtnis gerufen wird durch einen Blick auf die Stadt S c h w a z, die sich jenseits des Inn so reizend am Fuße des Mehrerkopfes, eines Ausläufers des Kellerjoches, ausbreitet und sich in das enge Bachtal hineinzieht, über dem stolz die alte Burg Freundsberg thront.



9. Fuggerhaus in Schwaz.

Im Gegensatz zu Rattenberg, das gerade als kleines Nest höchst anziehend ist, wo vor allem das stillgemütliche Leben des Spießbürgers von damals wie heute anlockt, besitzt Schwaz einen größeren Zug. An den Ruhepunkt der großen Handelsstraße erinnert schon die breite Innbrücke, über die wir in die Stadt treten, wo uns zuerst ein gar geräumiges Haus begrüßt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit hübschem Eckturm und leider stark verwitterten Fresken des 18. Jahrhunderts (Abb. 9 u. 3). Das Haus gehörte einst den Fuggern, deren Namen es heute noch trägt, für die ja so viele Waren aus Italien und besonders aus Venedig über

1) Cod. lat. m. 5905, siehe B. Riehl, Oberbayerisches Archiv, 49. Band, S. 110.

die Alpen geschafft wurden, die sich hier aber vor allem wegen ihres bedeutenden Anteils an den Bergwerken von Schwaz aufhielten[1]).

An den Bergbau in Schwaz, der besonders im 15. und 16. Jahrhundert höchst bedeutend war, der auch in neuerer Zeit wieder aufgenommen wurde, erinnern schon bei dem ersten Blick auf die Stadt die Bergwerkshalden in ihrer Nähe, nicht minder aber die stattliche Pfarrkirche durch ihr kostbares Kupferdach und, wenn wir in die Stadt eintreten, gar manche Erzstufe, die nach gutem alten Brauch über der spitzbogigen Türe eingemauert ist.

Das sind noch Zeugen jener Zeit, wo der Bergbau hier in höchster Blüte stand, wo der Falkenstein allein jährlich 37—42 000 Mark eintrug und mehr als 7000 Knappen in Schwaz gearbeitet haben sollen und wo 1490 Maximilian I. 7400 Gewerkleute entgegenzogen, als der Fürst von Innsbruck aus Schwaz besuchte.

Damals entwickelte sich in der blühenden Stadt auch ein größeres Kunstleben, in dem fremde und einheimische Meister friedlich zusammen arbeiteten, und diese Zeit vor allem verlieh dem Bild von Schwaz die interessanten Züge, die uns heute noch fesseln, obgleich es namentlich durch die großen Brände manches Kunstwerk jener Tage verloren hat.

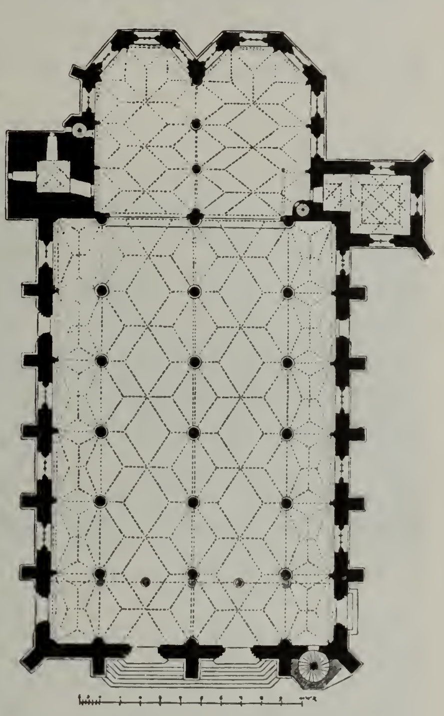
Schon die stattlichen Wohnhäuser, die oben teils gerade abschließen teils mit großen breitgelagerten Giebeldächern und die hübsche nur mäßig vorspringende Erker beleben, erzählen viel von jener glücklichen Zeit, wenn wir durch die sauberen Straßen der wohlhabenden Stadt gehen, in welche die Berge so freundlich hereinblicken. Es ist eine echt deutsche Stadt, in der wir uns deshalb heimisch fühlen, was dadurch nur noch gesteigert wird, daß wir wie im Hausbau, so in der gesamten Kunst wiederholt durch leise Züge an italienische Einflüsse erinnert werden. So vor allem bei der Rückseite des Fuggerhauses, wo die besprochene Hallenanlage (Abb. 3), die sich recht bescheiden mehrfach in hiesigen Höfen findet, im Erdgeschoß und den drei darauffolgenden Stockwerken gar imposant durchgeführt ist. Zwei besonders stattliche Häuser treffen wir in dem oberen Teil der Stadt, nahe der Franziskanerkirche. Das eine gleich neben dieser mit einer zweistöckigen Loggia auf der Rückseite gegen den Freundsberg zu, das zweite, in dem sich jetzt das Bezirksgericht befindet, mit gotischen Türmchen. Für ihre Zeit zeugen diese von einer ähnlichen Opulenz des Raumes, die infolge italienischer Anregungen Tiroler Häusern vielfach eigen, wie wir sie später in dem großen »Grafenstock« sehen, gegenüber der Pfarrkirche, der, namentlich auch mit dem schönen Blick durch das Tor in den Garten, an italienische Paläste erinnert.

---

1) Historischer Verein Schwaben und Neuburg IX. 193 ff. J. v. Sperger: Tirolische Bergwerksgeschichte. Wien 1765.

Den Mittelpunkt des Schwazer Kunstlebens bildete naturgemäß die Pfarrkirche[1]). Die erste urkundliche Erwähnung derselben findet sich 1337, Mitte des 15. Jahrhunderts wurde ein Neubau beschlossen und als Hauptbauzeit wird 1460—1465 angegeben, jedoch muß sich der Bau bis gegen 1500, wenn nicht noch länger hingezogen haben, womit auch die Nachricht einer weiteren Weihe von 1502 stimmt.

Als ersten Baumeister nennt die Sage Lukas Hirschvogel aus Nürnberg, von dem eine Erzplatte an einem Pfeiler der Kirche berichtet, daß er 1475 starb. Am 6. März 1496 stellt Kaiser Maximilian dem Bildhauer Erasmus in München, der schon 1491 als Baumeister dieser Kirche genannt wird, einen auf zwei Jahre lautenden Geleitbrief nach Schwaz aus, damit er den Bau der dortigen Pfarrkirche vollende[2]). Der Vollender der Pfarrkirche in Schwaz ist demnach der berühmte Bildhauer und Baumeister Erasmus Grasser aus München[3]), von dessen plastischen Arbeiten sich daselbst manch bedeutendes Werk erhielt, während von dem Bau des Klosters Mariaberg bei Rohrschach, für das er 1484 einen Plan entwarf, leider nichts mehr vorhanden ist. Um 1730 wurden die gotischen Rippen vom Gewölbe



10. Grundriß der Pfarrkirche zu Schwaz.

1) Über diese siehe: Zentral-Kommission 1863, S. 308 u. ff., woselbst auch Aufnahmen. Tinkhauser: Beschreibung d. Diözese Brixen. Brixen 1856. II. Bd., S. 565 u. ff.

2) Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien II. III. Nr. 540 und I. Seite 191.

3) B. Riehl: Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. Abhandlung der bayer. Akademie d. W. III. Kl., XXIII. Band, II. Abteilung S. 400 u. ff. und 406 ff.

geschlagen und wurde durch die schwache Rokokodekoration mit den Gemälden Johann Hubers die Wirkung der Kirche entschieden wesentlich beeinträchtigt.

Die Pfarrkirche in Schwaz befolgt das in Tirol beliebte System der Hallenkirchen, merkwürdigerweise ist sie vierschiffig, also gewissermaßen eine Verdoppelung der, wie schon bei Rattenberg erwähnt, in Tirol nicht seltenen zweischiffigen Kirchen. Sie besteht aus zwei breiteren inneren Haupt- und zwei Nebenschiffen, die je fünf Pfeiler trennen. Während die Seitenschiffe gerade schließen, liegen vor den Hauptschiffen die zwei durch drei schlanke Rundpfeiler getrennten Hauptchöre[1]) (Abb. 10).



11. Südseite der Pfarrkirche zu Schwaz.

Diese Anlage weist auf die der Spätgotik, wie man hier sieht bis zum Sonderbaren, eigentümliche Mannigfaltigkeit des Grundrisses hin, die für diese Zeit so charakteristisch, meist aber wenig beachtet wird.

Das Innere der Kirche zu Schwaz imponiert vor allem durch den großen Raum, dessen Wirkung wesentlich gesteigert wird durch die stattlichen Fenster und die hohen, schlanken Pfeiler. Das Streben nach Weiträumigkeit ist den bedeutenderen gotischen Kirchen Tirols überhaupt eigen und ein Zug, den sie wieder mit den stattlichen bayerischen Kirchen gemein haben. Trotz aller Ähnlichkeit zwischen diesen und den Tiroler Kirchen zeigen sich aber doch auch manche Unterschiede, die letztere hauptsächlich durch Stellung und Gestalt der Pfeiler wieder in etwas engerem Zusammenhang mit Italien erscheinen lassen, von dem dieses Streben der süddeutschen Kirchen nach Großräumigkeit entschieden angeregt wurde.

Und doch, wie wir das schon wiederholt beobachteten, trotz aller Mahnung an Italien, wie echt deutsch ist ein Bau, wie die Pfarrkirche in Schwaz; um sich darüber klar zu werden, braucht man nur die

---

1) Tinkhauser II. 565 glaubt die Zweiteilung dadurch erklären zu können, daß der eine Teil der Kirche für die Knappschaft, der andere für die übrige Gemeinde bestimmt war, was jedoch wenig wahrscheinlich ist.

mächtigen Fenster und deren spätgotisches, spielendes Maßwerk zu betrachten. Der Einfluß Italiens wirkt eben anders, er wird schwächer, je weiter er nach Norden vordringt, die Anregungen werden von den verschiedenen Künstlern selbständig und damit unendlich verschiedenartig verwertet. Das scheint recht selbstverständlich und doch wie weit ist man in der Regel noch entfernt, diesen Verhältnissen Rechnung zu tragen, etwa bei der Frage über die Beziehungen der italienischen oder gar der niederländischen Malerei zu der Deutschlands, weil wir sie eben immer noch zu ausschließlich in Galerien und Museen, zu wenig im deutschen Lande studieren.



12. Westseite der Pfarrkirche zu Schwaz.

Die Westempore der Pfarrkirche ist ein stattlicher, durch fünf Pfeiler getragener Bau in rotem Marmor, der namentlich durch das hübsche Maßwerk der Brüstung entzückt. Der Zugang zu dieser Empore führt durch eine spätgotische Türe mit schöner Marmoreinfassung und beachtenswertem Beschläg aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Eine ähnliche Türe finden wir an der Südwand im Chor unter einer Renaissanceempore des 16. Jahrhunderts, die offenbar als Herrschafts-Loge diente und deren Marmorbrüstung Wappen schmücken.

Das Äußere der Pfarrkirche macht etwas den massigen Eindruck, den ja eine Hallenkirche und besonders eine vierschiffige nur schwer vermeiden kann (Abb. 11). Die Streben sind sehr schlicht, nur am Chor etwas eleganter behandelt, unter dem Dach zieht sich ein gemalter Fries mit spätgotischem Ornament hin, was ja auch in Bayern

sehr gebräuchlich war, wofür ich nur an die Kirchen von Pipping und Blutenburg zu erinnern brauche.

Die schwierige Aufgabe, die große Westseite der Kirche etwas zu beleben (Abb. 12), hat der Architekt ganz originell, wenn auch keineswegs bedeutend gelöst. Starke Streben entsprechen den Pfeilerreihen im Innern, in die Hauptschiffe führen zwei stattliche, jedoch einfache Portale, über denen zwei Fenster angeordnet sind. Der große Giebel, hinter dem der mächtige Dachstuhl liegt, ist ähnlich wie bei Profanbauten abgestuft und durch Wandpfeiler gegliedert.



13. Grabstein des Christian Tänzl. † 1491.

Den Taufstein aus rotem Marmor, den, laut Inschrift, Ulrich Kandler 1470 setzen ließ, zieren einfaches gotisches Ornament und die schwachen Reliefe der Maria mit dem Kind, der Taufe Christi und Johannes der Täufer.

Ein hübscher Grabstein aus rotem Marmor (2,64 : 1,27 m) findet sich im Chor an der Südseite, unter jener Renaissance-Empore, zum Gedächtnis an den 1491 gestorbenen Christian Tänzl. Die Tänzl, denen wir bereits auf Schloß Tratzberg begegneten, stammen aus Schwaben, sie hatten starken Anteil am Tiroler Bergbau und gewannen dabei große Güter; im Anfang des 16. Jahrhunderts treffen wir sie auch in Schloß Reichersbeuern in Oberbayern, wo wir aus jener Zeit noch ihr Wappen an einer Holzdecke sehr schön ausgeführt finden[1]). Dieses Wappen, von zwei wilden Männern gehalten, ziert auch den Grabstein des Herrn Christian Tänzl in der Pfarrkirche zu Schwaz, es ist eine vortreffliche, besonders im Ornamentalen ganz prächtige Arbeit (Abb. 13).

Ein zweiter, sehr beachtenswerter Grabstein, den früher ein Beichtstuhl verdeckte, ist jener der 1493 gestorbenen Anna Hofferin zur Linken neben der Türe der Südseite[2]). Er ist ein Jugendwerk Wolfgang

1) Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, S. 670 und Tafel 94.
2) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1895, S. 39 und besonders Ph. M. Halm, a. a. O.

Lebs, von dem wir schon in Oberaudorf und Kufstein tüchtige Arbeiten kennen lernten. Das geschickt ausgeführte Bildnis der Verstorbenen in ganzer Figur wird durch gotische Ranken und Blätter bekrönt mit eigentümlichem, aber für die Zeit sehr charakteristischem Wurzelwerk, das sich ähnlich auch in gleichzeitigen Miniaturen wiederholt findet.

Eine Eigentümlichkeit von Schwaz, die wieder in nahem Zusammenhang mit seinem Bergbau steht, sind die Grabdenkmäler aus Bronze oder mit Einlagen von Bronze. Die beiden bedeutendsten derselben fertigten Stephan Godl und Colin, also Meister, die für das Maximiliansdenkmal in Innsbruck tätig waren. Daß aber deshalb diese Bronzetafeln in Schwaz nicht etwa nur als eine Ablagerung von Innsbruck betrachtet werden dürfen, beweisen ältere Denkmäler, die schon vor der Errichtung der Gießhütte in Mühlau bei Innsbruck entstanden, zu der man also vielleicht Leute aus Schwaz kommen ließ.

Im Boden neben dem Ostaltar des südlichsten Schiffes liegt die Grabplatte der 1491 gestorbenen Magdalena Ramungin, an der Wappen und Umschrift, sowie die Symbole der vier Evangelisten in Bronze in die Marmorplatte eingelassen sind. Außen an der Nordseite der Kirche findet sich eine einfache, aber ganz hübsche Bronzeplatte, auf der oben zwei Wappen, unten die Inschrift und daneben Christoph und Anna selbdritt angebracht sind, zum Gedächtnis der 1506 gestorbenen Frau Gerdrautt Hewstadlin[1]) (Abb. 14).

Reicher ist an einem Pfeiler im Chor das Bronzedenkmal, das Hieronymus Fugger aus Augsburg seinem den 14. Mai 1525 gestorbenen Bruder Ulrich setzen ließ, der sich ganz besonders um den hiesigen Bergbau bemüht hatte. Dieses im Figürlichen gerade nicht sehr bedeutende Relief fertigte für 400 Gulden Stephan Godl[2]), der seit 1518 als Nachfolger des Gilg Sesselschreiber die Arbeiten am Maximiliansdenkmal leitete. Auf demselben sehen wir die Begegnung von Abraham und Melchisedek umschlossen von einem hübschen Frührenaissancerahmen, an dessen Pilaster Adam und Eva stehen.

Interessanter noch ist das Denkmal des den 15. September 1573 gestorbenen Berg- und Schmölzherrn des Rates Hans Dreyling, das nach der Unterschrift Alexander Colin, der damals in Innsbruck lebte, 1578 modellierte, während es Christoph Löffler goß. Das recht tüchtige Relief ist wie ein Altar komponiert und darin, wie in der Durchführung, trotz der ja klar hervortretenden Vertrautheit mit dem italienischen Barock, echt deutsch, wofür besonders auch der untere, der Predella

---

1) Dieses und die beiden folgenden Werke auch erwähnt bei R. Vischer: Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 459, in der diesem Autor eigentümlichen Weise, daß er bei jedem Kunstwerk eine Anzahl Künstler nennt, an die ihn dasselbe erinnert. — Jahrbuch der heraldischen Gesellschaft Adler. Wien 1894. Seite 179.

2) Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, IX. S. 193.

eines Altars entsprechende Teil charakteristisch ist, mit den Bildnissen des Dreyling und seiner Familie. Das Hauptstück des Epitaphs zerfällt in ein Mittel- und zwei Seitenreliefe, letztere gleichsam die Flügel

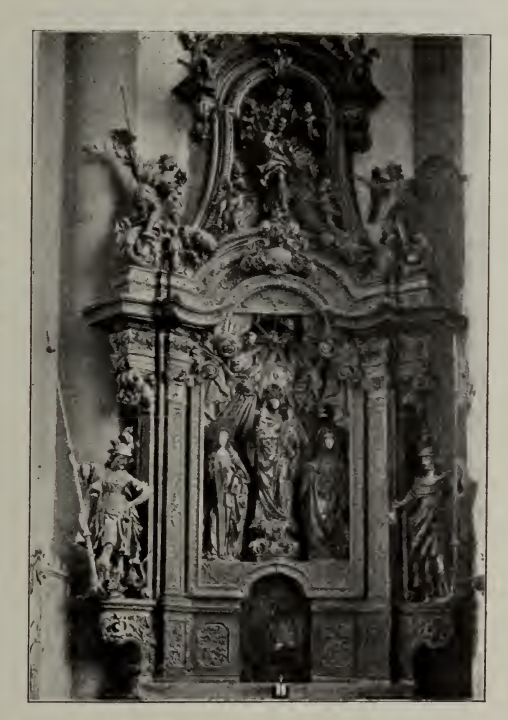


14. Grabdenkmal der Frau Hewstadlin. † 1506.

des Altars. Das erstere stellt dar Gott Vater auf dem Thron mit dem Lamm und den Evangelistensymbolen, von den vierundzwanzig Ältesten verehrt. Die Seitenteile, durch jonische Pilaster begrenzte Nischen, zeigen je eine auf den Bergbau bezügliche Figur, über der Embleme des Bergbaues und der Hüttenarbeit angebracht sind.

Zur Zeit ihrer Vollendung muß die Schwazer Pfarrkirche einen herrlichen Schatz von schönen Holzskulpturen besessen haben, aber nur gar wenig, darunter allerdings Vortreffliches, hat sich erhalten.

Das Älteste ist die halblebensgroße, bemalte Holzfigur der sitzenden Maria mit dem Kind auf dem Ostaltar des nördlichsten Schiffes, eine gute Arbeit des 14. Jahrhunderts. Also das älteste Denkmal der Pfarrkirche, an dem übrigens die Zeit keineswegs spurlos vorüber ging, wie denn auch das Kind im 17. Jahrhundert erneuert wurde.



15. Altar in der Pfarrkirche zu Schwaz.

Sehr bedeutende, fastlebensgroße Holzfiguren aus der Zeit der Vollendung der Kirche sehen wir auf dem Ostaltar des südlichsten Schiffes (Abb. 15). Die Architektur und die Nebenfiguren dieses Altares entstanden um 1730, während die Figuren des Schreines: die heilige Ursula, Anna selbdritt und Elisabeth vorzügliche Arbeiten aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts sind.

Es ist nicht uninteressant, von diesen höchst anziehenden Werken vom Ausgang des Mittelalters den Blick auf die flotten Nebenfiguren des Altares, den heiligen Georg und Florian, gleiten zu lassen, oder auf die Madonna und die Engel im oberen Abschluß des Altars. Wie befangen erscheinen doch gegenüber diesen virtuosen Arbeiten von etwa 1730 jene Figuren vom Schluß des Mittelalters, deren eigenartige Vorzüge andererseits gerade durch diese Nachbarschaft in ein recht klares Licht treten.

Das Verständnis für den Körper ist bei den älteren Figuren noch beschränkt; die Falten gewinnen zwar die mehr malerische, rundere Behandlung des 16. Jahrhunderts, zuweilen erfreut an ihnen auch ein einfacher großer Zug, aber doch werden sie nicht ganz frei von dem kleinen, scharfbrüchigen Geknittel, das noch von der Freude am Detail in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrührt, auch zeigen sie andererseits mehrfach, wie etwa beim Schoß der Anna, jenes manieristische Knäulen des Stoffes, das für die Plastik des 16. Jahrhunderts charakteristisch ist.

Die mannigfachen Mängel der Figuren vom Ausgang des Mittelalters erklären sich eben daraus, daß sie am Ende einer Periode stehen, die sich von den ersten kindlichen Versuchen mühsam zu solch hoher Stufe emporgerungen, der aber infolgedessen noch manches Befangene, namentlich im Verständnis des Organismus des Körpers, in logischer Behandlung des Gewandes anhaftet.

Daß die Arbeiten des 18. Jahrhunderts demgegenüber in ihrer freien Bewegung, ihrer ungemein geschickten Technik, die allerdings leicht zu äußerlichem Virtuosentum verführt, große Fortschritte gemacht, läßt sich nicht leugnen und ebensowenig, daß sie in ihrer gerade hier bis ins einzelne Ornament heiteren, geschickt durchgeführten, dekorativen Wirkung der christlichen Kunst eine neue Seite abgewinnen, daher neben jener älteren Periode ein volles Daseinsrecht besitzen, ebenso gut wie jene gepflegt und erhalten werden sollen.

Eine andere Frage ist freilich, welcher Periode Auffassung und Vorzüge unserem persönlichen, religiösen Empfinden am nächsten kommen, uns daher am sympathischsten berühren. Hier werden gar viele den Figuren des 16. Jahrhunderts den Vorzug geben, deren Schönheitssinn mächtig fesselt, der sich so edel in der heiligen Elisabeth zeigt, die dem Bettler das Brot reicht, so anmutig in der Gestalt der heiligen Ursula, weit ernster bei der Mutter Anna. Daß dieser Schönheitssinn aber, infolge der Entwicklungsstufe der Kunst jener Periode, nicht in voller Freiheit, sondern etwas befangen, fast schüchtern zum Ausdruck kommt, verfeinert nur den Reiz dieser Figuren, deren zartem, innerlichem Empfinden man anfühlt, daß sie zu den letzten und reifsten Werken einer Periode gehören, die fast ausschließlich der Pflege der christlichen Kunst gewidmet war.

In schlichter, edler Schönheit, an Tiefe der Auffassung vermögen der heilige Georg und Florian oder die Maria mit dem anmutigen Kinde, die von zahlreichen Engeln umgeben in der Glorie schwebt, die flotten Arbeiten des 18. Jahrhunderts, jene bedeutenderen Figuren im Schrein gewiß nicht zu erreichen, aber ihre heitere, jubelnde Auffassung, die den Triumph der Kirche verkündet, vermag auch eine wahrhaft religiöse Stimmung hervorzurufen.

Reste spätgotischer, hübsch geschnitzter Chorstühle, die in ein späteres Chorgestühl eingesetzt wurden, sind in der Pfarrkirche Zeugen der in Tirol, wie Bayern zu Ausgang des Mittelalters mit besonderer Liebe und großem Geschick gepflegten dekorativen Holzplastik, in welchem Zusammenhang auch drei schöne Prozessionsstangen des 16. Jahrhunderts zu erwähnen sind.

Von der Geschichte des Kirchenbaues erzählen meist recht anschaulich die alten Glasgemälde, indem sie einzelne Bürger oder Körperschaften nennen, die zum Kirchenschmuck beisteuerten und so erinnern, wie alle Kräfte des Ortes zusammenarbeiteten, um das stattliche Werk zustande zu bringen. In Schwaz begegnen uns in den spärlichen, aber beachtenswerten Resten alter Glasgemälde vor allem wieder die Bergleute, indem an einem der Südfenster ein bärtiger Bergmann, mit Heiligenschein dargestellt ist; wie dieses, so gehört auch noch ein zweites recht hübsches Glasgemälde: Maria mit dem Kind, in einem Fenster der Nordseite dem Ende des 15. Jahrhunderts an. Aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dagegen stammen in einem Nordfenster zwei Männer mit dem Wappen der Bäcker und Müller und ein heiliger Florian, sowie die Madonna auf dem Halbmond im westlichsten Fenster der Südseite.

Die Rokokoausstattung der Schwazer Pfarrkirche ist durchaus keine hervorragende Leistung, aber immerhin wurden bei ihr, die zwischen 1730 und 1740 zu setzen ist, einige recht tüchtige Arbeiten geliefert, wie der besprochene Annen-Altar des südlichsten Schiffes, oder die neben ihm stehenden 1733 und 1734 datierten Beichtstühle, die ganz dieselbe Ornamentation zeigen.

Unter den Rokokomalern, die hier arbeiteten, begegnen uns Tiroler, Salzburger und Augsburger. Über den Hofmaler Joh. Huber, der nach Tinkhauser die unbedeutenden Fresken der Kirche für 7000 Gulden malte, konnte ich nichts Näheres finden; dagegen ist Jos. Schöpf, von dem das Hochaltarbild mit Mariä Himmelfahrt, ein bekannter Tiroler Künstler[1]). 1745 in Telfs im Ober-Inntal geboren, bildete er sich in Wien, dann aber hauptsächlich in der Schule seines Landsmannes Knoller, dem er auch bei der Ausführung einer Reihe größerer Werke an die Hand ging.

Ein Gemälde mit Anna selbdritt, das vor die erwähnten Holzfiguren des 16. Jahrhunderts gesetzt werden kann, malte Joh. Grasmeier, der, 1690 zu Brixen geboren, zahlreiche Altarbilder für Tirol fertigte und 1751 zu Wilten starb. Neben diesen Tirolern treffen wir auf dem Ostaltar des nördlichsten Schiffes in dem 1730 gemalten Tempelgang

1) Das Beste über ihn und die folgenden Künstler in Wurzbachs biographischem Lexikon.

Mariä von Jakob Zanusi einen Salzburger Hofmaler und mit einer Darstellung des Abendmahls den Augsburger Ignatz Bauer, einen Schüler Mathäus Günthers.

Gerade hier, wo wir vor allem die Lebensverhältnisse, die mannigfachen Wechselbeziehungen der Kunst im Inntal beobachten wollen, ist uns diese etwas bunte Gesellschaft von Rokokomalern interessant.

Wir sehen, wie damals in Tirol sehr verschiedene und verschiedenwertige Künstler tätig waren, und dies gilt auch für die früheren Perioden, bestätigt sich auch in diesen immer mehr durch das Auffinden neuer Künstlernamen. Der Versuch, hier alles auf die wenigen uns zufällig bekannten Künstler zusammenzudrängen, wie man das besonders gern für das 15. und 16. Jahrhundert tat, zuweilen sogar ohne jede Rücksicht auf die Frage, ob diese Künstler überhaupt in Tirol waren, in irgend einem Zusammenhang mit der Tiroler Kunst stehen, erscheint dadurch immer mehr als verfehlt.

Die Rokokomaler in der Pfarrkirche gehören, was in früheren Perioden ähnlich gewesen sein wird, zu einem guten Teil Tirol an, durch ihren Bildungsgang natürlich meist den bedeutenderen Städten. Trotzdem blieb die Tiroler Kunst, mag sie auch, was in der Natur des Landes begründet ist, etwas zurückgezogen leben, sich zuweilen etwas langsamer entwickeln als an den Mittelpunkten großen Kunstlebens, keineswegs ohne Fühlung mit der Kunst anderer Gegenden. Dieselbe wurde jetzt, wie auch schon in früheren Perioden, einmal dadurch gewonnen, daß die Tiroler Künstler wanderten, um etwas Tüchtiges zu lernen und zwar vor allem nach den nächsten Kunststädten, nach Wien, München, Augsburg oder Venedig. Nicht minder wichtig aber war, daß man für bedeutendere Werke, wo größere Geldmittel zur Verfügung standen, namhafte Künstler von auswärts, von den benachbarten Kunststädten berief, Salzburg, vor allem aber Augsburg und München gewannen dadurch einen erheblichen Einfluß auf das Rokoko; dagegen ist von einem direkten Zusammenhang zwischen Tirol und Paris jetzt gerade so wenig die Rede wie im 15. Jahrhundert zwischen den Niederlanden und Bozen oder dem Pustertal.

Nach Vollendung der Pfarrkirche wurde nördlich derselben auf dem Friedhofe die kleine Totenkapelle St. Michael gebaut. Mit den romanischen Totenkapellen, die übrigens, wie St. Michael in Untervoels zeigt, neben dem runden auch diesen rechteckigen Grundriß besaßen, hat sie die zweistöckige Anlage gemein (Abb. 16).

Außen an der Südseite über der westlichen Türe meldet eine Inschrift Bauzeit und Zweck der Kapelle: »Hie liegen begraben wir, all geleych ritter edel arm und auch reich 1506.« Daneben zeigt ein Relief einen Totenkopf und ein paar Knochen, durch die sich eine Schlange

windet. Über der östlichen Türe dagegen deutet ein Wappen mit zwei gekreuzten Hämmern eine besondere Teilnahme der Knappschaft an diesem Bau an, was um so interessanter, als die nur vier Jahre jüngere, ganz ähnliche Barbarakapelle in Gossensaß ebenfalls durch die Knappschaft erbaut wurde.

St. Michael besteht aus zwei Kapellen, die beide über der Erde liegen. Zur oberen Kapelle führt eine stattliche, loggienartig geöffnete Treppe, welche die Anregung von Tiroler Profanbauten erkennen läßt, in der Hohlkehle ihrer Brüstungsmauer sind Schlangen, Kröten und Eidechsen ausgemeißelt. Sie sollen uns mit Grausen mahnen an die Hinfälligkeit unseres Leibes, aber wir können doch nicht anders als uns freuen über die, trotz ihres bescheiden versteckten Platzes, so feinen Details, die, während sie vom Tod predigen, doch einen so frischen Blick in die lebende Natur zeigen.



16. Michaelskapelle in Schwaz.

In einem gotischen Flügelaltar bewahrt die obere Kapelle eines der interessantesten Kunstwerke von Schwaz aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts (Abb. 17). Eine Inschrift auf der Rückseite des Altars berichtet, daß er 1606 restauriert wurde, woher die Malerei der Rückseite: St. Veit und seine Pflegeeltern Modestus und Creszentia, sowie das Schweißtuch stammen und die Gemälde der vierzehn Nothelfer auf den Außenseiten der Flügel, auch wurden damals die Statuette des hl. Rochus und im oberen Aufbau zwischen den gotischen Fialen St. Augustin eingesetzt, während die anderen Figuren hier, wie der ganze übrige Altar aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts stammen und nur durch rohe moderne Übermalung zu leiden hatten.

Die Hauptfiguren im Schrein St. Veit zwischen Agathe und Stephanus sind bei weitem das Beste. Sie sind mit einer gewissen Freiheit behandelt, fein im Ausdruck, der besonders bei dem etwas sentimentalen Stephanus recht charakteristisch ist. Weit konsequenter als bei den entschieden bedeutenderen Figuren des Annenaltars in der Pfarrkirche treffen wir hier jene malerische Behandlung der Falten, die

besonders bei Agathe etwas kleinlich und unmotiviert geknäult sind. Trotz des gotischen Aufbaues und Ornaments des Altars sowie mannigfachen Festhaltens an den alten Traditionen lassen sie keinen Zweifel darüber aufkommen, daß der Altar erst im Beginn des 16. Jahrhunderts entstanden sein kann, weil gerade diese Zunahme der malerischen Beobachtung ein Grundzug der neuen Stilphase ist.



17. Altar der Michaelskapelle.

Etwas schwächer sind die Reliefe der Innenseiten der Flügel, der hl. Veit im Ölkessel und sein Ende, indem er mit Keulen erschlagen wird. In der Mitte der Predella sitzt ein Bischof, der Feuer in seinem Schoß hält und zu dessen Füßen ein Wickelkind liegt; zwei Reliefe daneben beziehen sich wieder auf die Geschichte des hl. Veit, wie man ihn zwingen will, Götzen zu verehren, und wie auf sein Gebet himmlisches Feuer das Rad zerstört, an dem er gepeinigt wird.

Eine sehr hübsche, etwa ein Drittel lebensgroße Holzfigur des hl. Veit, ebenfalls aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, steht hinter diesem Altar. Der Heilige sitzt nackt in dem Ölkessel, welcher die Aufschrift sangtus fitus trägt, aus dem er mit dem Oberkörper hervorragt; auf der Rechten des Heiligen sitzt der Hahn. Der Körper ist gut beobachtet, namentlich sind die Arme sorgfältig modelliert, die Haare fließen in langen, frei behandelten Locken über die Schultern herab, sehr fein ist der recht ausdrucksvolle Kopf (Abb. 18).

Am 31. August 1507, also schon im Jahr nach dem Bau der Michaelskapelle wurde der Grundstein zur Franziskanerkirche und zu dem dazu

gehörigen Kloster gelegt [1]). Hans Füger hatte den Grund gestiftet und Kaiser Maximilian unterstützte den Bau, um Gott für den reichen Bergsegen zu danken, der ihm und seinen Vorfahren so großen Vorteil gebracht habe. Baumeister war Kaspar Rosenthaler aus Nürnberg [2]), der 1529 noch als Baumeister des Franziskanerklosters und Spitalmeister zu Schwaz genannt wird und daselbst 1542 als »firnemer« Herr starb [3]). Das Kloster konnte bereits 1509 bezogen werden, die Kirche mit ihren acht Altären wurde den 24. bis 28. November 1515 geweiht.



18. St. Vitus.
(In der Michaelskapelle zu Schwaz.)

Die Franziskanerkirche ist eine dreischiffige Hallenkirche mit einschiffigem Chor. Je vier Rundpfeiler trennen die Schiffe. 1735 und 1736 wurden die gotischen Rippen usw. beseitigt und an ihre Stelle trat eine originelle Rokoko-Stuckdekoration.

Abgesehen von diesen späteren Zutaten ist der Bau noch rein gotisch. Mit der Hallenkirche greift er zu dem, wie wir sahen, in Tirol seit dem 15. Jahrhundert allgemein üblichen System und den Eindruck des großen, lichten, frei emporstrebenden Raumes sucht er auf das äußerste zu steigern, indem die nur etwa 60 cm starken Marmorpfeiler, möglichst weit gestellt, zu beträchtlicher Höhe emporragen.

---

1) Tinkhauser a. a. O. Band II, S. 578 ff.

2) J. v. Sperger: Tirolische Bergwerksgeschichte. Wien 1765, S. 102.

3) Über den Kaspar Rosenthaler siehe: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1863, den Aufsatz von Schöpf über die Wandmalereien im Kreuzgang zu Schwaz, und besonders: Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses II. II. Urkunden und Regesten aus dem Statthalterei-Archiv zu Innsbruck.

Sehr tüchtige kunstgewerbliche Arbeiten sind in der Kirche das um 1600 gefertigte, nur ornamental geschmückte Chorgestühl und das einfache, aber hübsche eiserne Gitter von 1623, das den Abschluß der Kirche gegen den westlichen Vorraum bildet.

Eine schöne, bemalte Holzgruppe der klagenden Maria, der Johannes und drei Frauen beistehen, etwa dreiviertellebensgroß, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts steht auf dem Ostaltar des nördlichen Seitenschiffes, leider wurde ihr durch moderne Bemalung und anderes übel mitgespielt.

Im südlichen Seitenschiff sehen wir eine stattliche Marmorgruppe Christus am Kreuz mit Magdalena, Maria und Johannes. Der Christus dieser Gruppe lebensgroßer Figuren wurde, nach Tinkhauser, 1521 über Passau von Eichstätt hierher gebracht, seinem künstlerischen Charakter nach ist er sicher ein Werk des berühmten Eichstätter Bildhauers Loy Hering[1]). Die übrigen Figuren wurden wohl um 1736 gefertigt, als das Kruzifix vom Kreuzaltar an diesen Platz gestellt wurde. Von den Altarbildern sind »der Tod des hl. Josef« von 1737 auf dem rechten Seitenaltar und »Katharina und Barbara« auf dem dritten linken Seitenaltar Werke des vielfach in Brixen tätigen Franz Unterberger[2]).

Im Jahr der Vollendung der Franziskanerkirche begann der Bau der Kirche zum hl. Johannes dem Täufer und des dazu gehörigen Spitals auf dem linken Innufer, gleich neben der Brücke. Die 1515 begonnene Kirche, die, wie das Spital für arme Kranke und Pilger, durch die Gemeinde und bergmännische Genossenschaft ausgeführt wurde, zu denen aber auch Kaiser Maximilian beisteuerte, wurde erst 1542 vollendet und bietet wegen der späteren Veränderungen nichts Interessantes mehr, außer daß uns ihre schlichte gotische Außenseite daran erinnert, wie viel damals in Schwaz gebaut wurde.

Aus jenen Tagen regen künstlerischen Lebens in Schwaz ist eines der interessantesten Denkmäler der Kreuzgang des Franziskanerklosters mit seinen Wandgemälden. Da das Kloster schon 1509 bezogen wurde, wurde er wohl vor Vollendung der Kirche und wie diese im spätgotischen Stil ausgeführt. Dafür ist das spielende Maßwerk in den Fenstern charakteristisch und das einfache, gut profilierte Kreuzgewölbe, auf dessen Schlußsteine die Wappen der Wohltäter des Klosters gemalt sind. Wie auch hier alles beisteuerte, um das schöne Werk zu ermöglichen, sehen wir aus den Stiftern, die auf jedem Bilde angebracht sind, zuweilen finden wir an deren Stelle auch Vertreter der Zünfte, wie das Bild der Bestattung Christi die Metzgerzunft malen ließ und jenes der Kreuzigung die Knappschaft der Bergwerker.

---

1) Über diesen Künstler siehe F. Mader: Loy Hering. München 1905.
2) Kunibert Zimmeter: Michelangelo und Franz Sebald Unterberger. Innsbruck 1902.

Von der Klosterpforte führt zu dem Kreuzgang ein schmaler Gang mit den Wandbildern: der Taufe Christi, der Verkündigung, der Anbetung der Könige und einer Verherrlichung der Maria. Das westlichste Gewölbe dieses Ganges zeigt sehr hübsche Grotesken, die folgenden einfache, aber geschickt erfundene Ornamente, die deutlich den Charakter des 17. Jahrhunderts tragen, aber doch zugleich sich gut den Gewölbmalereien des Kreuzganges aus dem 16. Jahrhundert anpassen, so daß sie trefflich zu diesen überleiten.

Die Gemälde des Kreuzganges selbst entstanden im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, im 17. erfuhren sie eine gründliche Restauration. Eine umfassende, vielfach recht unglückliche Renovierung, welche die Änderungen des 17. Jahrhunderts wieder zu beseitigen suchte, traf in den letzten Jahren die Bilder des Nordganges mit Ausnahme von Pfingsten und dem jüngstem Gericht, ferner im Süd- und Ostgang Kreuztragung, den klagenden Christus auf dem Kreuze, Kreuzigung und Auferstehung sowie die Vision des hl. Franziskus.

Über die Renovierung des 17. Jahrhunderts berichtete folgende Inschrift an dem jüngsten Gericht: »Has picturas anno 1652 renovarunt Georgius et Andreas Hettinger filius illius - anno 1687 iterum idem Andreas et Joannes Georgius filius eius pictores Suazenses.« Ferner weisen auf diese Restaurationen noch mehrere Inschriften mit Jahreszahlen. Was nun an den Gemälden noch von den Originalen herrührt, die etwa 1516—1524 ein oberdeutscher Künstler ausführte[1]), der in Italien eingehende Studien gemacht hatte, was hingegen auf Rechnung der Restaurationen der gleichfalls mit der italienischen Kunst sehr vertrauten Familie Hettinger zu setzen ist, zeigt sich klar, wenn wir die stilistischen Unterschiede des frühen 16. und des späteren 17. Jahrhunderts sorgfältig beobachten, wobei die erwähnten Gemälde des 17. Jahrhunderts am Eingang, die offenbar gleichfalls Arbeiten der Hettinger sind, manchen Wink geben.

Das Resultat ist, daß jene im ganzen geschickten Restaurationen sehr weit gingen, ja den heutigen Charakter der meisten Wandgemälde wesentlich bestimmen. Bei vielen ist nur mehr die Zeichnung, damit Komposition und Formgebung aus dem 16. Jahrhundert erhalten, nicht selten aber erhielten durch die Restauration sogar Hauptfiguren einen ganz anderen Charakter, wie auf dem jüngsten Gericht Christus, Maria und Johannes. Die unterschiedliche Stärke der Restauration verlockte auch dazu, die Bilder verschiedenen Künstlern zuzuteilen, namentlich die besonders stark restaurierten Gemälde des Nordganges einem anderen Maler zuzuschreiben.

---

1) Wenn ich hier und im folgenden stets von einem Künstler spreche, so schließe ich damit natürlich keineswegs den Gedanken an Gehilfen und Mitarbeiter oder Fortsetzer des Werkes aus, ich meine damit nur, daß das Ganze unter einheitlicher Leitung entstand.

Die Wandgemälde stellen dar die Geschichte Christi vom letzten Abendmahl bis zu seiner Wiederkehr im jüngsten Gericht. Die Folge beginnt zur Rechten des Einganges, also am Nordende des Westganges mit dem Abendmahl, dem an dieser Wand noch folgen: der Ölberg, die Gefangennahme Christi, Christus vor dem hohen Priester und die Verspottung Christi.

Die Bilder dieser Wand sind außerordentlich stark beschädigt, sie sind fast durchweg bis auf die sehr energische Vorzeichnung herabgefallen, ja teilweise ist auch diese ausgelöscht. In den Teilen, in denen sich die Malerei noch erhalten, sieht man deutlich, daß sich die Restauration des 17. Jahrhunderts auch auf diese Gemälde erstreckte, wie ihr z. B. der Christus beim Abendmahl in der Hauptsache zugehört.

Die Zeichnung, die eine gewandte Hand erkennen läßt, trägt oberdeutschen Charakter und wie bei Künstlern dieser Gruppe nicht selten, lag in ihr wohl mehr als im Malen die Stärke des Meisters, worauf schon der Umstand hinweist, daß wiederholt auch die Modellierung der Figuren mit energischen Strichen vorgezeichnet wird. Wie der Charakter der Zeichnung, die Typen der Figuren echt deutsch sind, so behält der Maler auch die in Deutschland übliche Vorstellung gewisser Hauptbilder bei, wie bei dem Abendmahl die unbeholfene Komposition um den viereckigen Tisch. Ein Gleiches beobachten wir bis zum Schluß des Zyklus, wo wir z. B. bei der Himmelfahrt Christi von 1521 noch die altertümliche Darstellung, wie ja auch in Dürers kleiner Passion, sehen, daß von Christus nur noch die Füße und der untere Teil der Beine oben in dem Bilde sichtbar sind, in welchem sich Maria und die Apostel um den Bergkegel versammeln, in den Christi Fußspuren eingedrückt sind.

Der Einfluß italienischer Kunst aber, mit der jener Maler des 16. Jahrhunderts sehr vertraut war und zwar wohl ebenso mit der venetianischen, wie mit der florentinischen, spricht sich in größerer, einheitlicherer Anlage der Komposition aus, manchmal auch im einzelnen in den Figuren. In diesem Punkte darf jedoch nicht übersehen werden, daß hier gar manches, was an italienische Kunst erinnert, erst im 17. Jahrhundert hereinkam. Am deutlichsten aber zeigt sich bei dem Maler des 16. Jahrhunderts das Studium italienischer Kunst in der Architektur und Landschaft, auch bei den Straßenperspektiven, denen man wiederholt ansieht, daß er neben den italienischen Fresken auch die Städtebilder dieses Landes studierte und sich einprägte.

Echt deutschen Charakter trägt dagegen die ornamentale Malerei des Kreuzganges, welche die einzelnen Bilder trennt, die Schildbogen verziert und die Gewölbkappen. Das Ornament im ganzen Kreuzgang wiederholt — namentlich an den Wänden — mit geringen Änderungen dieselben Motive, wodurch eine einheitliche und verhältnismäßig rasche Ausführung des ganzen Zyklus wahrscheinlich wird.

Die am Gewölbe mit weiser Sparsamkeit angewendeten Ornamente sind geschickt aus den Ecken der Gewölbfelder heraus komponiert. Sie zeigen in phantasievollem Wechsel Blumen, Früchte, Vögel, Engelsköpfe usw. In solch dekorativer Malerei hatte die spätgotische Kunst Tirols schon im 15. Jahrhundert vielfach gute Arbeiten geleistet und auch im 16. Jahrhundert lieferte sie manch treffliches Werk der Art, wie z. B. etwas später als diese Malereien jene an den Gewölben von St. Nikolaus in Kaltern (1536).

Der zweite, also der südliche Teil des Kreuzganges, dessen erstes Bild 1519 datiert ist, bringt die Passionsszenen: der Geißelung, Dornenkrönung, der Schaustellung Christi, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung und Christus, der auf dem Kreuz sitzend verhöhnt wird, während seitwärts die Gruppe der klagenden Frauen steht. Neben dem Bild der Dornenkrönung führt eine Tür ins Kloster, neben und über der St. Franziskus und dessen Stigmatisation gemalt wurde.

Die Bilder dieser Wand sind gleichfalls sehr beschädigt, und die malerische Ausführung gehört auch hier wesentlich der Erneuerung des 17. Jahrhunderts an, auf die auch eine Inschrift von 1652 hinweist.

Charakteristisch ist für unseren Künstler, daß er bei den Passionsszenen, wie später bei den Bildern der Apostelgeschichte, stets bestrebt ist, den einmal angenommenen Typus einer Figur durch sämtliche Bilder festzuhalten, wie auch die Soldaten stets mit denselben Emblemen ausrücken, mit den Fahnen, auf denen der Skorpion oder die drei Hüte sich zeigen, die sich, nebenbei bemerkt, schon seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts bei den verschiedensten Passionsdarstellungen finden.

Die großen, dramatischen Stoffe wirklich tief zu erfassen, original zu erfinden und zu empfinden vermag der Meister dieser Gemälde nicht. Seine Charakteristik ist schwach und äußerlich, was er häufig durch derb charakteristische Züge zu verbergen sucht. So sind seine Kriegsleute eine Versammlung aller möglicher fremdartiger Köpfe slavischen und mongolischen Gepräges, auch ergeht er sich mit sichtbarer Freude in orientalischen Trachten, wozu ihn wohl die Venezianer, besonders etwa die Bellini oder Carpaccio anregten.

An dem Ornament zwischen der Kreuztragung und der Verhöhnung Christi hat der Maler seinen Namen durch das Monogramm F. W. S. angedeutet, das befriedigend zu lösen, leider noch nicht gelungen ist[1]).

---

1) Die Versuche, die Person des Malers oder der Maler der Kreuzgangsbilder festzustellen, kamen bis jetzt über Vermutungen nicht hinaus. Die wichtigste Nachricht brachte Graf von Enzenberg in einem Aufsatz, den ich leider nicht aufgefunden (Kunstblatt 1847 nach Sighart, nach Nagler 1843), dem Nagler im Künstlerlexikon, Sighart: Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, S. 630, und F. Falck: Die Druckkunst im Dienste der Kirche 1879, folgten. Hiernach wären die Maler des Kreuzganges der oben angeführte Baumeister Kaspar Rosenthaler sowie seine Brüder Johann und Jakob, sämtlich aus Nürnberg stammend, es wird auch noch eine jetzt nicht mehr vorhandene Inschrift erwähnt, die diese drei als Maler des Kreuzganges

Eine Inschrift am Rahmen des letzten Bildes weist auf den hier im Boden liegenden Grabstein des 1512 gestorbenen Jerg Schott. Tinkhauser meint, daß dieser Mann, dessen Monogramm beweise, daß er einer Künstlerzunft angehörte, mit dem Kloster jedenfalls in nächster Verbindung gestanden haben müsse. Das ist auch wahrscheinlich, ebenso daß er wohl eine besondere Bedeutung für das Kloster hatte; aber Tinkhausers weitere Vermutungen, daß er entweder den Bau geleitet oder wesentlichen Anteil an den Gemälden gehabt habe, lassen sich zunächst nicht begründen, letzteres ist sogar, da der Mann schon 1512 starb, wohl nicht möglich.

Der östliche Gang bringt die Bilder der Kreuzigung, Kreuzabnahme, der Bestattung Christi, der Höllenfahrt und der Auferstehung, sowie an der Türe zwischen den ersten Gemälden wieder Visionen des heiligen Franziskus. Auf Restaurationsarbeiten in den Jahren 1652, 1687 und 1688 wird hier wiederholt durch Inschriften hingewiesen, was um so begründeter, als ihnen beispielsweise an der Bestattung Christi fast die ganze Malerei angehört. Auf diesem Bilde findet sich übrigens außerdem noch die Jahreszahl 1580, die wohl ebenfalls von einer Renovation herrührt.

Von den Bildern des nördlichen Ganges, welche Erscheinungen Christi, seine Himmelfahrt, Pfingsten, den Abschied der Apostel und das jüngste Gericht darstellen, trägt jedes, mit Ausnahme des jüngsten Gerichtes, im Ornament des Schildbogens die Jahreszahl 1521, sie sind besser erhalten, gehören aber infolge der gründlichen Restauration zum weitaus größten Teil erst dem 17. Jahrhundert an. Man betrachte hierfür etwa das Pfingstfest, bei dem aus dem 16. Jahrhundert nur noch Architektur und Landschaft und gewisse allgemeine Grundzüge der Figuren stammen, während sonst fast alles im 17. Jahrhundert verändert wurde, das dies Bild wahrscheinlich in einem ähnlich trostlosen Zustand übernahm, wie ihn heute manche Gemälde des westlichen Ganges zeigen[1]).

Die Wandgemälde des Kreuzganges in Schwaz, die nach einheitlicher Idee ausgeführt, nach den vorhandenen Jahreszahlen etwa 1516 bis

---

nannte. Kaspar Rosenthaler ist wohl auch der Zeichner der einfachen, aber ganz tüchtigen Holzschnitte im Leben des heiligen Franziskus, das er in Nürnberg durch H. Hölzel drucken ließ und das mit der Bemerkung erschien »In Verlegung des erbern Kaspar Rosenthaler yetzundt wohnhaft zu Schwaz am 7. Aprilis 1512«. Da die Gemälde des Kreuzganges, ebenso wie der Bau der Franziskanerkirche, echt tirolischen und durchaus keinen Nürnberger Charakter tragen, müßte der Künstler eben früh nach Tirol gekommen sein und sich ganz den Charakter dortiger Kunst angeeignet haben. Wahrscheinlich ist ja auch, daß Pater Gulielmus de Suezia hier malte, an diesen Namen aber Konjekturen über schwäbischen Einfluß usw. anzuknüpfen, scheint mir unstatthaft. Siehe ferner: Schöpf: Die Wandmalereien im Kreuzgang zu Schwaz und deren Urheber, Zentralkommission 1863 und Zentralkommission 1874 S. 219.

1) Robert Vischer, Studien, S. 462 schreibt diese Bilder mit voller Sicherheit B. Strigel und einem Gehilfen zu, mit denen sie sicher nichts zu tun haben, den großen Anteil des 17. Jahrhunderts übersieht er ganz.

1524 gemalt wurden, sind die Arbeit eines oberdeutschen, innig mit der Tiroler Kunst zusammenhängenden Malers, der Italien gesehen und seine Kunst gründlich studierte. Wie das in der deutschen Kunst jener Zeit begründet ist, vermochte er jedoch der italienischen nur in Äußerlichkeiten, nicht aber konsequent, im Stil, zu folgen. Deshalb wahrt er auch so charakteristisch die deutsche Eigenart, ja sogar mehrfach in altertümlich befangener Weise. In diesem Maler sehe ich einen tüchtigen, in manchen Einzelzügen auch ganz originellen, durchaus aber keinen tiefen oder gar hervorragenden Künstler.

Ein besonderes Interesse besitzt der Schwazer Kreuzgang aber weil er ganz mit Wandgemälden geschmückt ist und dadurch im Verein mit den Ornamentmalereien an den Gewölben sich zum einheitlichen Kunstwerk gestaltet, was sich so zu der Zeit in deutschen Landen nicht leicht wiederfindet und hier offenbar durch die Kenntnis der südtiroler, vor allem aber auch der italienischen Wandmalerei angeregt wurde.

Ehe wir Schwaz verlassen, müssen wir noch hinauf zu dem alten Turm der Burg Freundsberg, von der man einen so prächtigen Blick auf Schwaz und das Inntal hat. Burg Freundsberg[1]) ist die Stammburg des alten Geschlechtes der Freunds- oder Frundsberger, die einst Dienstleute der Grafen von Andechs waren. Um 1468 kauften sie die Herrschaft Mindelheim in Schwaben, wo 1475 der bekannte Georg von Frundsberg geboren wurde, den Karl V. zum Feldobersten und zum Hauptmann der gefürsteten Grafschaft Tirol ernannte, woran uns auch noch eine Inschrift von 1528 an einem Pfeiler der Sterzinger Pfarrkirche erinnert, zu deren Bau Frundsberg beisteuerte.

Neben dem mächtigen alten Burgturm auf dem Freundsberg steht eine kleine Kirche, den Aposteln Philipp und Jakob geweiht, ein ganz originelles Kunstwerk. Weihen dieser Kapelle werden schon von 1176 und 1477 berichtet, aber das Kirchlein, das heute da oben steht, entstand erst 1634 und blieb seit jener Zeit ziemlich unverändert, nur einzelnes wurde später zugefügt, wie an den Apostelleuchtern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die guten Brustbilder der zwölf Apostel.

Besonders anziehend ist die Farbenwirkung der Kirche, die einfach weiß getüncht ist, sowohl an den Wänden als an der Decke mit den rein ornamentalen Stuckaturen, die in den Vertiefungen gelb getont sind, an der Chordecke sehen wir in Medaillons die Brustbilder der vier Evangelisten. Zu diesem Weiß kontrastiert nun aber vorzüglich das Braun der Wandverkleidung, der Empore, der Bänke und der Kanzel, und stimmen prächtig die Seitenaltäre mit nur sparsamer Bemalung und Vergoldung.

1) Steub: Drei Sommer in Tirol, S. 70.

Die drei Altäre sind einfach, aber gut und originell im Aufbau, fein in der Ausführung, auch die Seitenfiguren sind recht tüchtig, nur die Bilder[1]) sind ganz unbedeutend. Besonders hübsch ist die ornamentale Verkleidung der Kirchenstühle, ein treffliches Kunstwerk aber die Kanzel, an welcher die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter angebracht sind. Die Brüstung der Westempore schmücken die Statuetten von sieben Aposteln, Christus und Maria, während diese Empore nach unten Intarsien imitierend bemalt ist. Die ganze Kirche gibt ein selten einheitliches, stimmungsvolles Bild der Kunst der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das namentlich auch durch die feinen, geschnitzten Details und jene hübschen dekorativen Figuren fesselt.

1) Das des nördlichen Altares ist modern.





III. Kloster Volders und Stadt Hall.

Auf dem Wege nach Hall kommen wir eine kleine Stunde vor dieser Stadt an das schön am Inn gelegene Kloster Volders[1]).

Das Kloster ist eine Stiftung des 1571 zu Trient geborenen Hippolytus Quarinoni, der als Page am Hof des Kardinals Karl Borromäus aufwuchs. Nachdem er seine Studien vollendet und den Doktorgrad erworben hatte, wurde er Leibarzt der Erzherzoginnen Christina und Eleonora, der Töchter des Erzherzogs Karl von Steiermark, welche sich 1607 in das Kgl. Damenstift zu Hall aufnehmen ließen. Quarinoni wurde kaiserlicher Rat und Hofmedikus und lebte zu Hall, wo er das Physikat des Kgl. Stiftes und der Stadt bis zu seinem Tod (31. Mai 1654) versah.

Am 2. April 1620 wurde durch den Gubernator von Tirol Erzherzog Leopold feierlich der Grund zur Kirche gelegt, deren Bau der Stifter leitete, der selbst tapfer mit Hand anlegte, der aber die feierliche Weihe der Kirche (25. Juli 1654) nicht mehr erlebte.

Quarinoni wählte für die Kirche eine Zentralanlage, indem er an den Rundbau mit flacher Kuppel ein kurzes Schiff und drei Apsiden, zur Betonung der Kreuzgestalt, anschloß. Zu dieser damals für Deutschland neuen Anlage hatten, wie Gurlitt bemerkt, offenbar Mailänder Kirchen den bauenden Hofmedikus angeregt, dessen Werk allerdings den Stempel des Dilettantismus im ganzen, wie in den schlechten, äußerst dürftigen Details deutlich genug zur Schau trägt.

Wesentlich gewann die Kirche mit dem Umbau in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts, wobei sie auch durch eine auf die Kuppel gesetzte Laterne Licht und vor allem ihren schönsten Schmuck, nämlich die Gemälde Martin Knollers, erhielt (Abb. 19). Von diesem ist das Hochaltarbild, das den hl. Karl Borromäus bei den Pestkranken darstellt, 1769 und das Deckenfresko 1766 bezeichnet; ein gutes älteres Altarbild mit den heiligen drei Königen stammt noch von der ersten Ausstattung der Kirche und wurde von dem Münchener Hofmaler Wilhelm Schöpfer 1633 gemalt[2]).

---

1) Tinkhauser a. a. O. II. S. 670. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles und Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889, S. 157. Grundriß der Kirche bei Lübke: Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890, S. 789.

2) Tinkhauser II. 674, siehe auch Lipowsky: Bayerisches Künstlerlexikon II. 262.

Knoller, der 1755 bis 1765 in Italien weilte[1]), wo er viel mit Mengs und Winkelmann verkehrt hatte, stand also, da er hier 1765 oder 1766 zu malen begann, unter dem frischesten Eindruck der neuen, klassizistischen Richtung. Trotzdem charakterisiert sich sein Deckengemälde



19. Knollers Deckenbild in der Kirche zu Volders.

hier in erster Linie aber doch als ein Werk des späten Rokoko und zeigt deutlich, wie falsch es ist, daß Knoller häufig schlechtweg zu den Klassizisten gerechnet wird.

Knoller nimmt ja manches von den Klassizisten an, was man in Volders, wo er direkt aus ihrer Gesellschaft kommt, besonders deutlich sieht. Er verschließt sich eben nicht gegen ihre Fortschritte und ist nicht blind gegen manche Ausschreitungen des späten Rokoko. Aber mit seiner ganzen künstlerischen Anschauung, mit seinen eigensten

1) Jos. Popp: Martin Knoller. Innsbruck 1905, S. 46 ff.

Vorzügen steckt er viel zu sehr im Rokoko, das damals in Süddeutschland noch so fröhlich blühte, als daß er konsequent in den streng programmäßigen Klassizismus des Mengs hätte einlenken können.

Mengs' durch die schulmäßig gelehrte Richtung des norddeutschen Klassizismus bedingter Art, die in dem 1761 vollendeten Parnaß der Villa Albani in so bewußten, scharfen Gegensatz zum Rokoko gerade auf seinem eigensten Gebiete, dem Deckenbild, getreten war, stand Knoller trotz mancher Einflüsse im einzelnen doch innerlich fremd gegenüber. Mengs' Richtung war entschieden konsequenter, zielbewußter, ihr gehörte die nächste Zukunft. Knoller dagegen, nicht ein halber Gelehrter wie Mengs, sondern ein ganz in malerischer Anschauung lebender Künstler, der noch die Hauptvorzüge des echten Rokokomalers besitzt, ein großes dekoratives Talent, brillante Technik, außerordentliche Leichtigkeit des Schaffens, war kein Meister, der das Programm für eine künftige Schule ausarbeitete, sondern eine späte, aber sehr erfreuliche und durch ihre Zeit eigenartig pikant gefärbte Blume der reichen, heiteren Kunst des süddeutschen Rokoko.

Die Anlage der Fresken in Volders bleibt ganz jener in glänzenden Rokokokirchen üblichen treu; ebenso wie das Ornament den Rokokocharakter wahrt, nur wird es zuweilen in dem Streben nach Vereinfachung etwas flau und nüchtern, welcher Zug auch dem Ganzen ein wenig anhaftet, während er späteren Werken Knollers meist fremd ist.

In den drei Kreuzarmen sind Ereignisse aus dem Leben des hl. Karl Borromäus dargestellt, im Vorraum die Prophezeiung des Heiligen an den jungen Quarinoni, daß er dies Gotteshaus bauen werde. Im Mittelraum zeigen die Gemälde der vier Halbkuppeln, welche die Hauptkuppel tragen, Allegorien auf Tugend und Stand des Heiligen. In die Zwickel neben den Halbkuppeln sind durch Rokokostuckrahmen eingefaßt, braun in braun, Szenen aus dem Leben des Karl Borromäus gemalt. All dies bereitet vor auf den großen Haupteffekt, auf das stattliche Kuppelgemälde mit der Versammlung der himmlischen Heerscharen und der Aufnahme des hl. Karl Borromäus in dieselben.

Die Idee dieses Glorienbildes, das sich um den in hellstem Lichte strahlenden Mittelpunkt: Gott Vater, der in die Kuppel der Laterne gemalt ist, gruppiert, ist ja dem Rokoko sehr geläufig, ebenso wie die lichte, heitere Feststimmung, auf die das Ganze angelegt ist.

Dagegen steht in einem gewissen Widerspruch zum Rokoko das Streben nach schöner, einfacher, edler Form, das hier, was leicht begreiflich, mehr als sonst bei Knoller, offenbar unter dem Einfluß des Mengs, manchen Gestalten einen etwas akademischen Anstrich gibt. Am meisten macht sich das in der Gruppe geltend, die den auf Wolken von Engeln emporgetragenen Borromäus im Himmel begrüßt und in

der hierfür besonders charakteristisch sind der Genius »Humilitas« oder die Gestalten von Glaube, Liebe, Hoffnung usw., jedoch auch manche andere Figur, wie der etwas süßliche heilige Sebastian.

Dem Manierismus, der ja häufig dem späten Rokoko anhaftet, zu entgehen, versuchen verschiedene Künstler gar verschieden. Gewiß besitzen diese Bestrebungen ein volles Recht, wenn sie auch zunächst, wie namentlich in dieser Verbindung wie hier, zu mannigfachen Widersprüchen führen, die dem Eindruck des Ganzen durchaus nicht günstig sind. Gerade diese einzelnen reflektiert schönen und dadurch kühlen Gestalten stören den flotten, hinreißenden Jubel, den die Rokokomaler oft so unvergleichlich erreichen, denen trotz mancher Fehler im einzelnen, im ganzen oft eine so brillante Wirkung gelingt, eben weil ihnen diese alles gilt, dadurch das stilistische Prinzip bildet, welches das Ganze zusammenhält.

In der Wirkung des Ganzen aber treten diese klassizistischen Züge zurück, denn anderes ist so echtes Rokoko, wie die Gruppe der Teufel, die Michael aus dem Himmel stößt, oder die jubelnden Genien, auch manche der begeisterten Männer. Da zeigt sich Knoller durchweg als ein Künstler, der die Effekte des Rokoko vollkommen beherrscht, ganz in dieser Phantasie lebt und dichtet und daher aus ihr ein äußerst wirkungsvolles, ja glänzendes Kunstwerk schafft, wenn sich in dasselbe auch einige Züge der neuen Richtung etwas störend einschleichen, die er weiterhin, wie etwa in seinem großen Deckenbild in Ettal (1769), besser verarbeitet.



20. Stadt Hall.

Das Städtchen Hall bietet, besonders wenn man sich von Süden über die Innbrücke nähert, ein hübsches und charakteristisches Bild (Abb. 20). Die Stadt liegt originell teils in der Talsohle, teils auf der Anhöhe. Von der alten Befestigung sind noch ziemliche Reste vorhanden. Der stattliche Münzerturm in der unteren Stadt, in der oberen aber die drei Kirchtürme mit ihren eleganten Abschlüssen aus dem 17. Jahrhundert weisen auf Hauptkunstwerke der Stadt und berichten manches aus ihrer Geschichte.

An der Südwestecke von Hall, neben dem Münzerturm befinden sich die großen Salinenanlagen, die an die Haupterwerbsquelle von Hall erinnern, das die Salzgruben schon seit dem frühen Mittelalter ausnützte, die in der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zu 800 Arbeiter beschäftigt haben sollen und wegen deren Hall, als es am 3. Juli 1303 städtische Rechte durch Graf Otto von Tirol erhielt, in das Wappen eine gefüllte Salzkufe mit goldenen Reifen in rotem Feld bekam, das Kaiser Maximilian 1501 um zwei goldene Löwen vermehrte.

Beim Münzerturm aber denken wir daran, daß um Mitte des 15. Jahrhunderts in Hall eine Münze errichtet wurde, mit der nach 1474 auch jene von Meran vereinigt worden ist und für welche die Schwazer Silbergruben das Metall lieferten.

Der in seinen Anfängen wohl auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückgehende Münzerturm[1]) hängt mit einer spätgotischen Hofanlage gleicher Zeit zusammen, durch deren Tor uns der Weg vom Inn nach der Stadt führt. Über diesem Tor sehen wir ein elegant gearbeitetes Steinrelief, die Wappen von Tirol und Österreich mit drei originellen Wappenhaltern und der Inschrift: »Erzherzog Sigmund zu Östreich Graf zu Tirol 1489«.

Die zweite Hälfte des 15. und die erste des 16. Jahrhunderts bildeten auch für Hall eine Zeit frischen Aufschwungs, ihr gehören die stattliche Pfarrkirche und das Rathaus an. Aber auch im 17. Jahrhundert wurde in Hall viel gebaut, worauf schon die drei Kirchtürme aus jener Periode aufmerksam machen. Für die Pfarrkirche allerdings hing der Neubau des Turmes im 17. Jahrhundert mit einem traurigen Ereignis zusammen, nämlich mit dem großen Erdbeben am 17. Juli 1670, bei welchem der alte Pfarrturm einstürzte.

Von den beiden andern Türmen gehört der einfachere zu der Allerheiligenkirche, deren Grundstein am 28. April 1608 gelegt und die 1610 vollendet wurde. Die gesamte Ausstattung der Kirche hat sich aus jener Zeit erhalten, ist aber ohne besonderes Interesse, abgesehen von dem hübschen schmiedeeisernen Gitter von 1610, das den Vorraum und die Seitenkapellen der Kirche abschließt.

Besonders originell und fein ist der Turm der zweiten, nämlich der Jesuitenkirche von 1692, die jetzt profaniert als Landsturmzeughaus dient[2]). In dem stattlichen Gebäudekomplex, zu dem diese beiden Kirchen gehören, befand sich einst das Königliche Damenstift, das Magdalena Erzherzogin von Österreich und ihre Schwestern Margaretha und Helena gestiftet und zu dem am 12. März 1566 der Grundstein durch Erzherzog Ferdinand gelegt wurde.

---

1) Abbildung Zentralkommission 1874.
2) Näheres über dieselbe bei Gurlitt a. a. O. S. 18.

Durch die gemütlichen schmalen Straßen mit den zahlreichen Erkern, mit den hohen, gerade abschließenden Häusern gehen wir nach der Pfarrkirche, zu der sich aus der unteren Stadt eine Straße anmutig den Berg heraufschlängelt, während sonst die obere und untere Stadt sehr originell durch Stiegen, teils in engen Gäßchen, teils in den Häusern verbunden werden.

Mit dem Bau der Pfarrkirche soll 1352 begonnen worden sein[1]), irgend etwas Charakteristisches hat sich aus jener Zeit aber nicht erhalten, sondern wie sie heute steht, wurde die Kirche wohl in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebaut (Abb. 21). Von dieser Bauzeit berichten die vier Schlußsteine des gotischen Gewölbes, die jetzt je zwei außen an der Süd- und Nordseite der Kirche eingemauert sind und von welch letzteren der eine mit dem Symbol des Evangelisten Matthäus die Jahreszahl 1434 trägt.

Die Pfarrkirche[2]) in Hall ist wiederum eine dreischiffige Hallenkirche und zwar trennen die Schiffe je drei hochaufstrebende Pfeiler, durch deren weite Stellung der Raum sehr frei und licht wirkt, zur Sicherung des Gewölbes sind die Pfeiler durch Eisenstangen verbunden. Im Westen besitzt die Kirche ähnlich jenen zu Schwaz und in St. Leonhard eine stattliche Empore aus rotem Marmor mit hübschem Maßwerk an der Brüstung. Die Seitenschiffe schließen gerade, vor dem Mittelschiff aber liegt der Chor, der aus der Achse des Schiffes stark nach Süden geschoben ist.

Von gotischen Details hat sich nur jene Westempore und eine kleine Empore mit einfachem spätgotischem Maßwerk an der Nordseite im Chor erhalten.

Das Innere der Kirche wurde 1752 völlig umgestaltet, erhielt eine nicht bedeutende Rokokoausstattung[3]), die üblichen Stuckverzierungen und schwerfällige Deckengemälde. Letztere wurden durch Adam Mölk ausgeführt, der im folgenden Jahre die Deckenbilder in Sterzing malte und daran erinnert, daß hier im 18. Jahrhundert neben den Tiroler, Salzburger, Augsburger und Münchener Malern auch wiederholt Wiener Künstler auftreten.

In der Kirche verdienen einige spätgotische Schmiedearbeiten Beachtung. Vor allem das Gitter der Waldaufschen Kapelle im nördlichen Seitenschiff. Das reizende, spätgotische Gitter, das die Kapelle nach Süd und West gegen die Kirche abschließt, stammt aus der Zeit

1) Tinkhauser a. a. O. S. 361 teilt die Inschrift am Fronbogen mit: »Honori divi Nicolai devoti cives extruxerunt Hallenses 1352, quos secuti avitae pietatis aemuli artificioso hoc penicillo exornari curarunt Hallenses posteri 1752«. Für die Datierung des Baues sind solche Inschriften des 18. Jahrhunderts, da sie gewöhnlich nur auf irgend einer urkundlichen Erwähnung gründen, ziemlich wertlos. Tinkhausers Ausführungen über einen Umbau im 15. Jahrhundert sind mir wenig wahrscheinlich.

2) Abbildung des Grundrisses bei Atz a. a. O. S. 253.

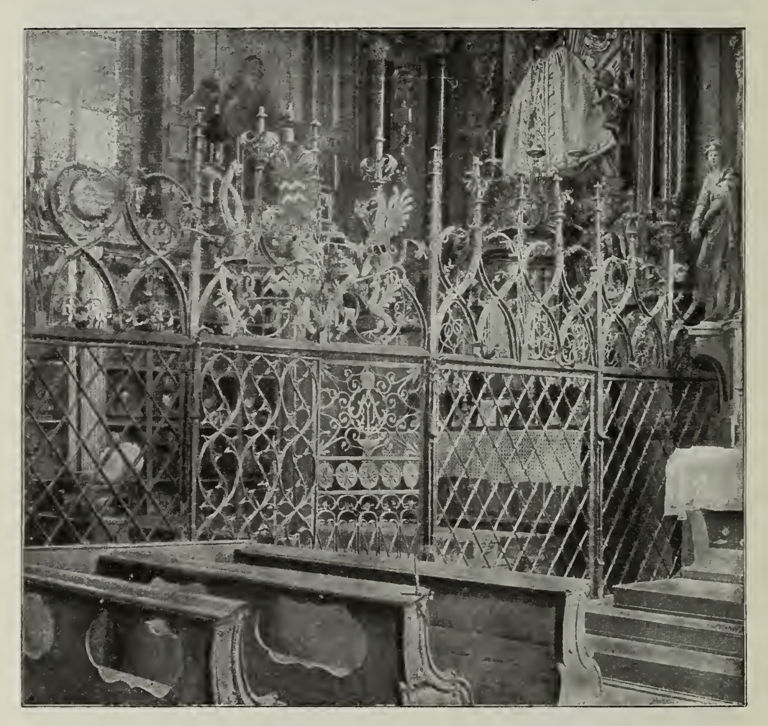
3) Die Nebenaltäre stammen aus dieser Zeit des 18. Jahrhunderts, der im Aufbau tüchtige Hochaltar aber von 1657.



21. In der Pfarrkirche zu Hall.

zwischen 1495 und 1500, in der Ritter Florian Waldauf von Waldenstein die Kapelle ausstattete (Abb. 22). Das eigentliche Gitter wird durch einfaches Stabwerk oder Fischblasenmuster gebildet. Sehr reich

ist aber die Bekrönung durch elegante, zum Teil gedrehte, zum Teil gerade Fialen mit Krabben, die zuweilen oben umgebogen werden, sowie mit den prächtigen Stifterwappen über den beiden Türen. Schöne spätgotische Gitter, wahrscheinlich Arbeiten desselben Schmiedes, besitzen die beiden Türen unter der Westempore. Besonders die



22. Gitter der Waldauf'schen Kirche.

nördliche derselben, die nach dem Wappen die Tänzl von Tratzberg stifteten, ist mit ihren elegant verschlungenen Ranken und Ästen ein gar feines Kunstwerk. Hübsch sind auch die aus Eisen geschnittenen Schlösser der beiden Flügel der Westtüre vom Ende des 15. Jahrhunderts mit dem Wappen der Waldauf und reizenden kleinen Schlangen. Einen originellen spätgotischen Türgriff mit dem Wappen von Hall besitzt die Südtüre.

Glasgemälde aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sind nur mehr in spärlichen, aber guten Proben erhalten. In einem Fenster des

Chores: Christus am Kreuz, Maria, Johannes und zwei Engel, sowie Bruchstücke gotischer Architektur, die heiligen Nikolaus und Ruppert; ferner in einem Fenster des nördlichen Seitenschiffes die heiligen Sigismund und Barbara und das Porträt einer Stifterin mit zwei Wappen[1]).

Auf der oben erwähnten Empore im Chor steht ein großes Epitaph von 1574, beachtenswert namentlich wegen seines in Architektur und Ornament vortrefflichen Rahmens, weniger bedeutend sind dagegen die sehr beschädigten Gemälde. Das Hauptbild stellt das jüngste Gericht dar, auf den Flügeln sehen wir Auferstehung und Pfingsten, auf der Predella die Bildnisse der Stifterfamilie.



23. Westseite der Pfarrkirche zu Hall.

Originell ist die Westseite der Haller Pfarrkirche (Abb. 23). Der stattliche Giebel, den aufsteigende Zinnen krönen, wird durch Blendnischen belebt, in die einzelne Heilige gemalt waren; auch zu beiden Seiten des Portals finden sich noch Reste alter Wandgemälde, ein heiliger Nikolaus mit einer Stifterfamilie und ein Bruchstück einer Grablegung.

Als die Malereien noch in frischem Farbenglanz strahlten, muß diese Fassade durch ihren malerischen Schmuck, der, obgleich hier eigenartig verwendet, doch entschieden auf Anregung der Wandmalereien der südtiroler Kirchen zurückzuführen ist, ganz besonders stark an die Kirchen jenseits des Brenners erinnert haben. Ja die Fragmente neben dem Portal machen es sogar höchst wahrscheinlich, daß diese Gemälde im 15. Jahrhundert durch südtiroler Meister etwa aus der Diözesanhauptstadt Brixen ausgeführt wurden.

Um 1490 ließ Hans Füger dieser Westseite einen Vorbau in Gestalt eines fünfseitig geschlossenen gotischen Chores vorlegen (Abb. 23). Unten bildet derselbe die Vorhalle zum Hauptportal, die sich durch fünf Bogen nach dem Freien öffnet, über derselben liegt eine Kapelle, die von der Westempore aus zugänglich ist. In dieser Kapelle befindet

---

1) Der Mitte des 16. Jahrhunderts können diese Arbeiten nicht zugehören und können deshalb auch nicht Arbeiten von Sebastian Hochstetter sein, wie Atz, S. 379 will, die Glasgemälde im Stiegenhause zur Fügerschen Kapelle, die er erwähnt, sind nicht mehr vorhanden.

sich ein großes, leider übermaltes, aber durchaus nicht uninteressantes oberdeutsches Gemälde vom Ende des 15. Jahrhunderts, das die Verspottung Christi darstellt und dem Schongauers bekannter Stich zur Grundlage diente. Hans Füger, von dem wir bereits hörten, daß er den Grund zur Franziskanerkirche in Schwaz stiftete, hatte Kaiser Maximilian wichtige Dienste geleistet, der deshalb auch 1503 hier bei seinem Begräbnis zugegen war[1]).

Neben Hans scheint auch Nikolaus Füger zu dieser Vorhalle und Kapelle wesentlich beigesteuert zu haben, da ihn zwei Inschriften unter den Statuen Christi und Mariä, letztere mit dem Datum 1494, nennen. Diese dreiviertellebensgroßen Statuen aus Stein stellen den Schmerzensmann und die Maria dar, letztere eine flotte, im Faltenwurf fast etwas gar zu virtuos behandelte Figur; gleichzeitig mit diesen entstand über der Kirchentür das Brustbild des heiligen Nikolaus. Auf der Decke der Vorhalle ist das Fügersche Wappen mit der Jahreszahl 1562 angebracht. Durch zahlreiche Grabsteine des 16. und 17. Jahrhunderts, unter denen jedoch höchstens der des Sebastian Füger von 1565 erwähnenswert ist, wurde diese Vorhalle zum Mausoleum der Familie Füger.



24. Rathaus in Hall.

Unter den vielen, meist in rotem Marmor ausgeführten Grabsteinen, die an der Süd- und Nordseite der Kirche und der letzterer gegenüber liegenden Mauer eingelassen sind, ist ein kleiner, einfacher Wappenstein von 1380 wohl der älteste. Hier mag auch in dem benachbarten T h a u r außen an der Nordwand der Kirche das Sandsteinrelief aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erwähnt werden mit dem Porträt eines Priesters, der auf zwei Löwen steht, eine tüchtige, jedoch leider sehr beschädigte Arbeit.

Bessere Grabsteine mit Wappen sind in Hall der des Hans Füger von 1460, dann einer von 1463, sowie gleichfalls aus dem 15. Jahrhundert jener des Nikolaus Vegler. Der Grabstein des Christoph

1) J. v. Sperger: Tirolische Bergwerksgeschichte, Wien 1765, S. 105.

Sighem und seines Sohnes Jörg von 1478 stellt einen Ritter in voller Rüstung dar, eine zwar ganz gute Arbeit, die aber gerade in jener Zeit, wo z. B. in München und der bayerischen Inngegend so vortreffliche Werke dieser Art entstanden, doch nur als mittelgut bezeichnet werden kann.

Mehrere dieser Grabsteine aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts zeigen, daß sich hier auf diesem Gebiet eine ganz rege Tätigkeit entwickelte, die aber keineswegs über die allenthalben vorkommende handwerkliche Produktion hinausgeht. So der des Panthaleon des Herrn Lalla Pragers Erbmarschals in Kerndten Sun, der am 3. September 1504 ein Jahr alt starb; oder jener des Münzmeisters Bernhard Beham von 1507, mit dem von Würmern angefressenen Gerippe; eine gute dekorative Arbeit ist auch von 1562 der Grabstein mit dem Wappen des Hans von Schneeberg.

Recht ansprechend und für Deutsch-Tirol bezeichnend ist das nördlich der Pfarrkirche gelegene Rathaus (Abb. 24). Dasselbe besitzt den charakteristischen, geraden Schluß des Daches und zwei kleine Erker. Der eine derselben befindet sich an der Ecke des vorspringenden älteren Baues, der wohl noch dem 15. Jahrhundert angehört, der andere im zweiten Stock des anschließenden Neubaues, der nach der Jahreszahl an dem spätgotischen Portal 1536 ausgeführt wurde. Der Zugang zum älteren Teil, an dem auch der Balkon erhalten ist, von dem herab die Marktgesetze verkündet wurden[1]), führt durch einen kleinen Hof, dessen zinnenbekrönte Mauer gemalte Wappen schmücken. Über dem Portal des Neubaues steht die 1522 datierte, etwa dreiviertellebensgroße Statue eines Ritters und bei der modernen Restauration wurde hier ein hübscher, spätgotischer Wappenstein eingesetzt, der Erzherzog Sigmunds Wahlspruch »An End« trägt und offenbar mit dem Stein von 1489 beim Münzerturm zusammengehörte.

1) Zentralkommission, 1883 S. XCI.





IV. Innsbruck.

In Innsbruck begrüßt uns, wenn wir von Hall kommen, zuerst die Hofburg, ein stattlicher, durch Major von Walther 1766 bis 1770 ausgeführter Bau, obgleich künstlerisch nicht bedeutend, freut man sich doch stets wieder an ihm wegen der herrlichen Lage an dem Platze mit der schönen Vegetation der wohlgepflegten Anlagen, an den sich der prächtige Schloßgarten schließt. Die mächtigen, unwirtlichen Bergriesen aber mit ihren wildzerrissenen kahlen Felsen, die auf ihn herabsehen, bilden einen höchst eigenartigen wirkungsvollen Kontrast.

In den Anlagen vor dem Schloß steht der Brunnen Leopolds V. (1619—32), der 1893 aufgestellt, mit Geschick die hübschen Bronzefiguren des früheren 17. Jahrhunderts zu einem Denkmal verband, das uns sofort auf die wichtige Stellung Innsbrucks in der deutschen Erzbildnerei hinweist, die vor allem durch den Hof bedeutsame Förderung fand.

An der Südseite dieses Platzes liegt die Hofkirche, in der sich das Grabmal Kaiser Maximilians, das berühmteste Denkmal Innsbrucks, befindet, und nur wenige Schritte hinter der Hofburg kommen wir zu dem vielgenannten, reizenden goldenen Dachel, dem Haus, in dem einst Kaiser Maximilian Hof hielt. In der Pfarrkirche St. Jakob aber ist Kranachs Mariahilf-Bild, das volkstümlichste Kunstwerk von Innsbruck, das in Tirol und Bayern an unzählige Bauernhäuser gemalt ist, eine Stiftung des Erzherzogs Ferdinand Karl. Blicken wir das

Inntal hinauf, so sehen wir den steilen Abfall der Martinswand und vom Fuß der südlich gelegenen Berge sieht das Schloß Ambras herüber, das seine jetzige Gestalt vor allem dem Erzherzog Ferdinand verdankt.

Im Gegensatz zu Schwaz und Hall, wo in erster Linie die durch den Bergbau reichen Bürger die Kunst pflegten und dieselbe daher trotz mancher fremder Einflüsse echt tirolischen Charakter erhielt, zeigt sich Innsbruck sofort als Residenzstadt, deren künstlerisches Leben sich deshalb auch wesentlich anders gestaltete.

Die Kunst des kaiserlichen und herzoglichen Hofes konnte über Kräfte der verschiedensten Gegenden Deutschlands, ja auch anderer Länder verfügen und mußte schon dadurch eine andere werden, als jene der wohlhabenden Bürger. Sie greift über die lokale Art hinaus, die uns in Schwaz und Hall so fest geschlossen entgegentritt, die aber auch Innsbruck, trotz seiner höfischen Kunst, schon weil es sich auch einer tüchtigen Bürgerschaft erfreute, durchaus nicht verleugnet.

Deutlich zeigt den speziellen Tiroler Charakter schon die Hofkirche, nicht minder die Bürgerhäuser des 16. Jahrhunderts und die Barock- und Rokokobauten, so daß schließlich die Stadt trotz der unbedingten Führung der höfischen Kunst mit ihren mannigfaltigen fremden Kräften doch ein echt tirolisches Gepräge erhielt.

Die alte Hauptstraße Innsbrucks, die »Herzog-Friedrichstraße«, in die das bewaldete Mittelgebirge und die mächtigen Felswände so majestätisch und doch auch so freundlich hereinblicken, hat die Richtung von Süd nach Nord (Abb. 26). Sie weist dadurch auf die eigenartige Bedeutung der Lage Innsbrucks an der Mündung des Wipptals und damit der Brennerstraße in das Inntal, während andere Straßen der Richtung des Flusses folgen, der ehedem selber ein so bedeutender Handelsweg war.

Noch deutlicher betonte die Hauptstraße Innsbrucks die Mündung der Brennerstraße, als sie im 18. Jahrhundert durch die stattliche Maria-Theresiastraße verlängert wurde, deren dekorativ wirksamen Abschluß im Süden die Triumphpforte bildet, die 1765 beim Einzug der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls Franz I. errichtet wurde.

Die Herzog-Friedrichstraße, die auf das goldene Dachel zuführt, wird auf beiden Seiten von niedrigen, gewölbten Bogengängen begleitet. Mit ihrem hohen Stadtturm und den zahlreichen alten Häusern gewährt sie ein echt deutsches Straßenbild, dem aus Italien Zurückkehrenden ein trauter Willkommgruß, dem Scheidenden noch eine Mahnung, die gemütliche deutsche Stadt in den glänzenderen Städten Italiens nicht zu vergessen.

Trotz dieses deutschen Charakters aber stoßen wir in Innsbruck doch mehrfach auf italienische Einflüsse, die uns erinnern, daß wir auf der alten Straße nach Italien ein gutes Stück nach Süden vorgerückt sind.

Vor allem tun dies die Bogenhallen und die eigenartige Anlage der Häuser[1]), da sie sich aber auch anderwärts in Tirol vielfach und noch charakteristischer finden, so möchte ich hier nicht auf sie eingehen, sondern lieber ein gar eigenartiges Beispiel dieser Beziehungen zu Italien näher betrachten, nämlich das goldene Dachel (Abb. 27).



26. Herzog Friedrich-Straße in Innsbruck.

Das Haus wurde 1425 durch Herzog Friedrich erbaut, der um seinen Beinamen »der Herzog mit der leeren Tasche« zu widerlegen, für den Bau und die starke Vergoldung des Daches 30,000 Dukaten verwendet haben soll. Die Wandmalereien des Hauses und der feine plastische Schmuck der sechs zierlichen Wappen an der Balkonbrüstung des ersten und der sechs Reliefe, die darstellen, wie Kaiser Maximilian und seine Gemahlin den Tänzern zusehen, an jener des zweiten Stockes gehören aber erst der Zeit Maximilians an, wie schon die Jahreszahl 1500 und das Porträt des Kaisers beweisen[2]). Wahrscheinlich lieferte den Entwurf zu diesem reizvollen Bau der Hofmaler Jörg Kölderer, dem ein bedeutender Anteil an Maximilians Ehrenpforte zukommt und der auch des Kaisers Jagd- und Fischereibuch illustrierte[3]).

Der rein gotische Stil des Ornamentes und der Reliefe dieser phantasievollen und namentlich in den Tieren, die unter dem Ornament

1) Über die Renaissancehäuser Innsbrucks, besonders über den charakteristischen Hof des Schulhauses in der Ballgasse W. Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland II. S. 86.

2) Daß diese Teile dem älteren Bau später angefügt wurden, ergab die Restaurierung des goldenen Dachels 1898—1900. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1900, S. 124.

3) Entdeckung Fischnalers in der Ferdinandeums-Zeitschrift. 1902, S. 308 ff.

auf dem Gesims krabbeln, so phantastischen Dekoration sagt, daß wir eine echt deutsche Arbeit haben, deren zierliche Ausführung an die Wappensteine Herzog Sigmunds in Hall und in der fürstlichen Burg zu Meran erinnert. Aber gleichwohl deuten die Wandmalereien am Äußern des Hauses, der Balkon und die offene Loggia, wozu die vier Pfeiler, welche das goldene Dachel tragen, den oberen Balkon machen, bestimmt auf italienische Anregungen, die hier allerdings, wie stets in Tirol und ganz besonders in Nordtirol, den anderen Verhältnissen angepaßt, sehr selbständig verarbeitet werden.



27. Das goldene Dachel in Innsbruck.

Innsbruck ist keine alte Stadt, größere Bedeutung gewann es wohl erst, seit Erzherzog Friedrich 1420 den Hofhalt von Meran hierher verlegte, woran wieder das goldene Dachel erinnert, während uns in dessen Nähe die Porträtfigur des Riesen Nikolaus Haidl an einem Haus der Hofgasse von 1480 die für die Kunstgeschichte Tirols so wichtige, glänzende Regierungszeit des Erzherzogs Sigmund ins Gedächtnis ruft.

Aus dem 16. Jahrhundert dagegen haben sich in Innsbruck zahlreiche Kunstwerke erhalten, von denen beim ersten Gang durch die Stadt zunächst eine stattliche Reihe von Bürgerhäusern ins Auge fällt. Eines der bedeutendsten baute 1541 Hans Trautson Freiherr zu Matrei, Sprechenstein und Schroffenstein. Die Bogenhalle, wie die hübsche Haustüre und die beiden Erker desselben halten noch am gotischen Stil fest, was sich an Innsbrucker Häusern wiederholt noch bis tief in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts findet, da die Renaissance, einzelne Ausnahmen, wie die Vorhalle der Hofkirche, abgerechnet, hier weder früher noch rascher als in anderen

Gegenden Deutschlands Platz greift. Nur die Wappen und das Ornament im untersten Stock der Erker zeigen am Trautsonschen Haus Renaissance-Formen.

Nahe dem Trautsonschen steht das Katzungische Haus, gleichfalls aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit polygonem turmartigem Erker und mit vierzehn sehr feinen Reliefen, die Turnierszenen darstellen. Ein hübsches Beispiel dieser Stilmischung ist auch ein 1532 datiertes Haus der Hofgasse, von dessen beiden Erkern der eine dreiseitig aus dem Achteck, der andere rechteckig angelegt ist, mit Renaissancewappen, spätem Maßwerk und Reliefen geziert, die St. Chirstoph und Georg darstellen. Von weiteren Beispielen möchte ich nur noch auf ein Haus mit Erker, an dem hübsches spätgotisches Maßwerk, und auf eines mit Renaissancewappen am Erker von 1541 in der Pfarrgasse hinweisen.

Aber nicht nur schöne Bürgerhäuser, sondern auch einen stattlichen Monumentalbau erhielt Innsbruck im 16. Jahrhundert und zwar durch die Hofkirche, die, ein charakteristisches Denkmal deutscher Renaissance, zugleich die spezielle Eigenart der kirchlichen Baukunst Tirols deutlich zum Ausdruck bringt. Innen über dem Portal lesen wir: »Maximilianus primus fundavit, Ferdinandus primus aedificavit, Leopoldus primus exornavit«.

Die erste Angabe dieser Inschrift läßt sich höchstens insofern rechtfertigen, als die unter Ferdinand I. gebaute Hofkirche in erster Linie den Zweck hatte, einen würdigen Aufstellungsort für das Grabmal Maximilians I. zu bieten.

Der Bau begann nach längeren Vorbereitungen 1533[1]). Als Architekt wurde Andrea Crivelli aus Trient berufen und der Bauführer Marco della Bolla aus Camp, der die Kirche auch wölbte; aus Trient kamen ferner die Steinmetzen Hieronymus de Longhi und Anton del Bon, an Bollas Stelle trat längere Zeit Nikolaus Döring von Innsbruck. Als Berater werden zu dem Bau beigezogen die Augsburger Jörg Vetter und später Zwietzl, sowie Hans Wolf aus München, auch des Kaisers Baumeister Uschall scheint wesentlichen Einfluß auf den Bau gehabt zu haben. Am 24. Juni 1562 wird bereits Gottesdienst in der Kirche gehalten, die am 14. Februar 1563 geweiht wurde in Gegenwart Kaiser Ferdinand I., seines Sohnes Maximilian II. und seiner fünf Töchter.

---

1) Eine sehr vollständige Baugeschichte der Innsbrucker Hofkirche in der Abhandlung Schönherrs über das Maximiliansdenkmal im XI. Band (1890) des Jahrbuches der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Kunibert Zimmeter: Führer durch die Hofkirche in Innsbruck. Innsbruck 1902.

Unter Leopold I., den die oben erwähnte Inschrift als dritten Hauptförderer der Kirche nennt, wurden die reichen und sehr geschmackvollen Stuckaturen ausgeführt und zwar wohl durch italienische Arbeiter[1]).

Bei einer Kirche der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Italien so nah liegt, wird man eine einfache Herübernahme italienischer Kunst erwarten, um so mehr, als hier ja der Architekt und eine Reihe der ausführenden Meister aus Trient berufen wurden.

Portal und Vorbau der Hofkirche scheinen dieser Vermutung auch recht zu geben. Diese, durch Andrea Crivelli entworfen, durch Hieronymus de Longhi ausgeführt, zeigen den Stil italienischer Frührenaissance, wie wir ihn sonst an deutschen Kirchen nur höchst selten finden[2]) und durch den wir sofort erkennen, daß wir uns hier in einem Grenzgebiet befinden, in dem die italienische Kunst einzelne Vorstöße macht, wie sie in gleicher Weise zu dieser Zeit tiefer in Deutschland nicht vorkommen.

Im Gegensatz zu dieser Vorhalle, an der wir sehen, daß wir uns dem Gebiet der Herrschaft italienischer Kunst nähern, sagt uns das Innere der Kirche (Abb. 28), daß wir uns noch voll und ganz auf deutschem Boden befinden, denn für dasselbe ist vor allem jene Mischung von Gotik und Renaissance bezeichnend, die für die deutsche Kirchenbaukunst des 16. Jahrhunderts charakteristisch ist.

Gotisch ist an der Innsbrucker Hofkirche vor allem die Anlage als dreischiffige Hallenkirche, in der je fünf Rundpfeiler die Schiffe trennen. Die Stützen sind, wie wir dies als Charakteristikum der gotischen Hallenkirchen Tirols wiederholt beobachten, außerordentlich weit gestellt, so daß zur Sicherung der Gewölbe, wie in Hall, nach italienischer Weise Verankerungen angebracht sind. Der gotische Charakter der Hofkirche muß sich noch viel prägnanter gezeigt haben, als sie, vor jener Stuckierung unter Leopold I., noch die spätgotischen Netzgewölbe hatte, wie sie sich an der Unterwölbung der Orgelempore erhalten haben. Auch diese Orgelempore, welche sich im östlichsten Joch des Langhauses durch alle drei Schiffe zieht (Abb. 28), scheint auf deutsche Vorbilder aus dem Mittelalter zurückzugehen, wenigstens ist eine ähnliche Anlage in der Klosterkirche zu Ebersberg in Bayern (1450—1452) nachgewiesen[3]).

Daß Vorhalle und Portal der Innsbrucker Hofkirche den Charakter italienischer Renaissance tragen, ist leicht verständlich, da Architekt

---

1) Als italienische Arbeiten spricht sie auch G. Hager an: Kunststudien in Tirol, Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897 Nr. 78.

2) Eine seltene Ausnahme bildet die 1512 im Stil italienischer Frührenaissance ausgeführte Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg, deren Wölbung aber wieder charakteristischerweise den spätgotischen Stil zeigt.

3) G. Hager in dem oben zitierten Aufsatz, und derselbe: Aus der Kunstgeschichte des Klosters Ebersberg. In der Zeitschrift Das Bayerland 1895 Nr. 34—38.

und Bauführer Italiener und der Bau in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an der Straße nach Italien aufgeführt wurde. Schwerer zu erklären erscheint wohl zuerst das starke Nachwirken deutscher Kunst



28. In der Hofkirche zu Innsbruck.

des Mittelalters im Innern der Kirche, das ja derselbe Künstler entwarf und leitete. Wie kommt es, fragen wir, daß sich hier der Architekt durch den starken Nachklang gotischen Stils in gewissem Sinn selbst

untreu wird? Denn während jene Vorhalle ebenso gut in Trient stehen könnte, aber schon in Bayern, noch mehr in Mittel- und Norddeutschland damals undenkbar ist und in der deutschen Kunst jener Zeit unleugbar überrascht und befremdet, erscheint dagegen das Innere der Hofkirche als ein echt deutscher Bau, der die innigste Fühlung mit seinen Vorläufern in Nordtirol und Augsburg nicht verleugnen kann[1]).

Am nächsten verwandt ist der Innsbrucker Hofkirche entschieden die Franziskanerkirche in Schwaz (1507—1515), die ein Nachzügler jener stattlichen Hallenkirchen des Mittelalters in Tirol ist, wie sie uns besonders bedeutend in Hall und Schwaz, mehrfach auch in Südtirol begegnen. Im Detail brachte natürlich das 16. Jahrhundert manche Veränderung und immer mehr steigert sich das für jene Hallenkirchen vor allem charakteristische Streben, einen weiten, großen, lichten Raum zu schaffen. Die Pfeiler werden deshalb möglichst weit auseinander gestellt, was bei den schlanken Rundpfeilern und der geringen Breite der Seitenschiffe in der Hofkirche dazu führt, daß die mittelalterliche Trennung der Kirche in Schiffe sich nur mehr wenig Geltung verschafft, der weite Raum vielmehr ganz einheitlich wirkt und dadurch direkt zu den einschiffigen Kirchen der Renaissance überleitet, die in Innsbruck die Jesuitenkirche vertritt.

Das Nachwirken der Gotik in der kirchlichen Baukunst des 16. Jahrhunderts verfolgen wir gerade in dem Grenzlande Tirol als einen höchst charakteristischen Zug der deutschen Kunstentwicklung. Seinen Grund hat er in gewissen konservativen Zügen deutschen Wesens, vor allem aber auch in den bedeutenden, eigenartigen und zahlreichen Leistungen deutscher Baukunst in der zweiten Hälfte des Mittelalters.

In den italienischen Gebieten Tirols dagegen findet sich schon im Anfang des 16. Jahrhunderts, wie etwa in Sa. Maria maggiore in Trient (1520—1523), eine konsequente Aufnahme der Renaissance. Der deutsche Kirchenbau gelangt zu einer solchen erst im späteren 16. Jahrhundert, was natürlich der Frührenaissance den Boden entzieht, weshalb Werke wie die Vorhalle der Innsbrucker Hofkirche höchst selten sind. Ja selbst gegen den Schluß des 16. Jahrhunderts zeigen nur vereinzelte, der Zeit voraneilende Bauten, wie die Michaelskirche in München (1582—1597), diese prinzipielle Aufnahme der Renaissance. Regel wird sie erst mit dem 17. Jahrhundert, wofür in Innsbruck die 1615—1626 gebaute Jesuitenkirche charakteristisch ist. Jetzt aber knüpft man natürlich nicht mehr an die italienische Frührenaissance, sondern an spätere Stilphasen an.

1) Die Stilmischung von Renaissance und Gotik in den Kirchen von Civezzano und Cles, auf die Schmölzer hingewiesen (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1899, S. 184 ff.), erklärt wohl nicht den hier so bezeichnenden Stilgegensatz, wenn es auch möglich ist, daß sie Crivelli beeinflußte, sicher aber boten die Kirchen Trients hierfür nicht das maßgebende Vorbild, am allerwenigsten der reine Renaissancebau von Sa. Maria maggiore.

Die ganze Vorstellung von kirchlicher Baukunst war eben damals in Deutschland wegen der großen Vergangenheit auf diesem Gebiete noch ganz durch die gotischen Denkmäler bestimmt. Diesen vermochte sich auch der Trienter Architekt nicht zu entziehen, der übrigens selbst an einer bedeutenden spätgotischen Kirche, nämlich an St. Paul in Eppan tätig war. Vor allem aber bestimmten die gotischen Kirchen ganz die Auffassung des Bauherrn, des Kaisers und seiner Berater. Wir sehen das deutlich aus den interessanten Unterhandlungen zwischen dem Wiener Hof und der Bauhütte in Innsbruck, wo als Beispiel beständig die mittelalterlichen Kirchen Wiens angeführt werden und seit des Kaisers Aufenthalt in Augsburg zu Anfang des Jahres 1555 die im Anfang des 16. Jahrhunderts begonnene hl. Kreuzkirche in Augsburg, eine hübsche dreischiffige Hallenkirche mit einschiffigem Chor, ausgezeichnet durch besonders schlanke Marmorpfeiler, die wohl von wesentlichem Einfluß auf die Hof- oder hl. Kreuzkirche in Innsbruck war[1]).

Daß trotz der Tätigkeit italienischer Werkmeister und Architekten ein Bau wie die Hofkirche übrigens schließlich doch ein sehr ausgesprochen deutsches Gepräge erhielt, dafür war namentlich auch wichtig, daß bei der Ausstattung der Kirche deutsche Handwerker und Kunsthandwerker sehr selbständig arbeiteten. So wurde für die Chorstühle und das Oratorium der Hofkirche (Abb. 29) 1562 der Tischler Hans Waldner von Ravensburg berufen, an denen bis 1571 auch der treffliche Innsbrucker Kunstschreiner Konrad Gottlieb arbeitete, dem wir auch noch in Schloß Ambras begegnen werden.

Zeigt die Hofkirche, wie die Kunst Innsbrucks bei einem Werk, an dem fremde Meister tätig und das direkt vom Kaiserhof ausging, doch in der Hauptsache den lokalen Charakter festhält, so sehen wir dagegen bei dem Grabmal des Kaisers, wie gerade in der Renaissance, gleich den folgenden Perioden, die höfische Kunst über diese lokalen Traditionen hinausgreift, diesen Schulen dadurch neues Leben zuführt, daß sie mit ihren größeren Mitteln Werke bei fremden Künstlern bestellt, oder diese selbst beruft.

An dem Grabmal Maximilians haben gar viele Köpfe und Hände gearbeitet. Ein Zeitraum von mehr als achtzig Jahren liegt zwischen dem Beginn und der Vollendung des Werkes. Die Kirche, in der es aufgestellt ist, wurde erst gebaut, allerdings offenbar mit Rücksicht auf das Grabmal, als das Werk schon zu einem großen Teil ausgeführt war.

---

1) Berthold Riehl: Augsburg. Leipzig 1903. S. 61 f.

Schon deshalb kann es nicht überraschen, daß das Monument kein Kunstwerk von einheitlicher Wirkung ist, was durch die Eigenart des Planes, der ihm zu Grund liegt, noch wesentlich gesteigert werden mußte. Dieser ging offenbar aus der Initiative des Kaisers selbst hervor, der ihn bezeichnenderweise mit dem gelehrten Konrad Peutinger feststellte. Er ist daher auch für Maximilian höchst charakteristisch und steht im innigsten Zusammenhang mit dessen literarischen Schöpfungen, sowie mit den durch ihn veranlaßten Holzschnittfolgen der Triumphpforte, des Triumphzuges und den österreichischen Heiligen. Mit ihnen teilt er auch die durch allerlei Gelehrsamkeit aufgeputzte Phantasterei und den gänzlichen Mangel einer einheitlichen künstlerischen Idee.



29. Aus dem Chor der Hofkirche zu Innsbruck.

Der Plan gliedert sich in zwei Hauptteile, den vorbereitenden, der das Grabmal umgibt, und den Kern des Ganzen, den großartigen Sarkophag[1]).

Der erste Teil zerfällt wieder in drei Hauptgruppen. Die bedeutendste derselben bilden die achtundzwanzig, gegen acht Fuß hohen, ehernen Standbilder, deren Zahl ursprünglich auf vierzig festgestellt war, die heute zwischen den Rundpfeilern, welche die Schiffe trennen, zur Rechten und Linken des Grabmals als herrliche Ehrenwache stehen. Es sind Ahnen und Verwandte des Kaisers, also der Stammbaum desselben, der uns von dem Ruhm des Hauses erzählt, um den des Kaisers durch diese glänzende Umgebung zu heben.

Daß sich unter diesen Vorfahren Maximilians auch der Ostgotenkönig Theodorich und Arthur von England befinden, hat, wenn man einen Blick auf derartige Stammbäume des Mittelalters wirft, durchaus

1) Um die Erforschung der Geschichte dieses Grabmals erwarben sich bekanntlich W. Lübke und R. v. Schönherr besondere Verdienste, ersterer bringt sein letztes Resumé in seiner Geschichte der Plastik, 3. Auflage, II. Band, S. 769 u. ff., letzterer hat die Forschung über das Denkmal zu einem gewissen Abschluß gebracht durch seine höchst wertvolle Abhandlung über dasselbe im XI. Band (1890) des Jahrbuches der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses.

nichts Befremdendes[1]); sondern es liegt darin nur ein echt mittelalterlicher Zug in dem sonst so ganz der Renaissance angehörenden Denkmal, ein Widerspiel, das gerade für Maximilian sehr charakteristisch ist.

Von dem Glanz des kaiserlichen Hauses sollen dann weiter erzählen die dreiundzwanzig halblebensgroßen Erzbilder von Heiligen, deren Zahl ursprünglich hundert betragen sollte, aus verschiedenen hohen, mit Habsburg befreundeten Familien. Diese, jetzt in der Silberkammer verwahrt, standen früher auf der Orgelempore und wurden durch Stephan Godl gegossen, den Meister des Ulrich-Fugger-Epitaphs in Schwaz, der 1508 aus Nürnberg nach Innsbruck berufen wurde, dort eine selbständige Gießerei hatte und eine Schule der Erzgießerei für Tirol begründen sollte.

Eine ähnliche Folge bildeten wohl auch jene zweiunddreißig Brustbilder, die in Augsburg zu Beginn der Denkmal-Arbeiten gegossen wurden, von denen aber jede Spur verloren ging.

Diesem vorbereitenden Teil steht als Höhepunkt und Abschluß des ganzen Werkes der Sarkophag gegenüber, dessen bildlicher Schmuck ausschließlich der Verehrung der Person des Kaisers gewidmet ist. An diesem Sarkophag erzählen vierundzwanzig Marmorreliefe, die nach dem ersten Plan in Erz ausgeführt werden sollten, bedeutende Ereignisse aus dem Leben, vor allem aber die Heldentaten des Kaisers, der betend auf dem Sarkophag kniet, auf dessen Ecken die vier Kardinaltugenden sitzen.

Zum Schutz dieses Denkmals wurde nach den Zeichnungen des Innsbrucker Malers Paul Trabel 1568 durch den Prager Schlosser Jörg Schmidhammer das prächtige eiserne Gitter um dasselbe gestellt.

Die Ausführung dieses großartigen Denkmals, an dem deutsche Meister aus Tirol, München, Augsburg, Nürnberg und Köln, aber auch ein Italiener und vor allem ein Niederländer Anteil hatten, zerfällt in zwei Hauptperioden, in der ersten (1502 bis 1550) entstanden die Statuen und Statuetten, in der zweiten (1560—1584) der Sarkophag.

Im Beginn des 16. Jahrhunderts betrieb der Kaiser die Sache mit regstem Interesse, aber gleichwohl ging sie nur langsam vorwärts, wie es scheint, hauptsächlich durch die Schuld des leitenden Künstlers, des Malers Gilg Sesselschreiber aus München. Dieser zeichnete die Entwürfe und stand an der Spitze des großen Unternehmens von 1502 bis 1518, seit 1508 war er in Innsbruck ansässig.

Bei dem Tode Maximilians war nur ein kleiner Teil des Denkmals fertig, nämlich elf der großen Statuen, die unter Meister Gilgs Leitung entstanden; da von denselben drei nicht aufgestellt, sondern später

---

1) Eines der interessantesten Beispiele dieser Art, den Stammbaum der Luxemburger auf Schloß Karlstein, der uns in den für Maximilian II. zwischen 1569 und 1575 gefertigten Miniaturen der Wiener Bibliothek Nr. 8330 erhalten ist, hat Prof. Dr. Joseph Neuwirth veröffentlicht. Prag 1897.

wieder eingeschmolzen wurden, so sind heute von diesen Statuen noch acht vorhanden: 1) Ferdinand, der dann Theodobert genannt wurde, 2) Maria von Burgund, 3) Philipp, 4) Ernst von Österreich, 5) Kunigunde, 6) Cimburgis, 7) König Rudolf und 8) Eleonora; für zwei weitere hinterließ Gilg noch die Modelle und für zwei nur die Zeichnungen.

Gilg gebührt also immerhin ein sehr erheblicher Anteil an dem Maximiliansdenkmal, zumal er ja nicht nur durch seine Zeichnungen, von denen sich dreißig höchst interessante Blätter erhalten haben[1]), die Ideen zu jenen Statuen gab, sondern auch die Ausführung durch die Modelleure und den Gießer leitete. Einige dieser Figuren gehören entschieden zu den besten der ganzen Folge, und die mannigfaltigen Vorzüge derselben in den feinen Details, dem Gewand und den scharf ausgeprägten Charakteren sind doch entschieden Gilgs Verdienst.

Sehr charakteristisch, und offenbar auf den Einfluß des Kaisers und seiner gelehrten Ratgeber zurückzuführen, ist das Streben nach historischer Treue in den Bildnissen, teilweise auch in den Kostümen, das diese Arbeiten bestimmt von verwandten Werken mittelalterlicher Kunst unterscheidet, wurde doch z. B. für das Bildnis des Rudolf von Habsburg (Abb. 35) offenbar dessen Porträt auf seinem Grabstein in der Krypta des Domes zu Speyer benützt.

An Gilgs Stelle trat 1518 Stefan Godl, von dem bei Maximilians Tod die charaktervolle Statue des Rudolf von Habsburg, die des Herzog Leopold, sowie neunzehn Statuetten fertig waren.

Um das Werk möglichst rasch zu fördern, hatte man inzwischen aber auch anderwärts arbeiten lassen. Augsburg hatte die zweiunddreißig oben erwähnten Brustbilder geliefert, das beste aber Nürnberg durch Peter Vischers prächtige Statuen des Arthur und Theodorich von 1513, dagegen scheint der Versuch, den Meister Hans Wurm Seidensticker in Landshut zum Denkmal beizuziehen, resultatlos verlaufen zu sein.

Nach Maximilians Tod ging die Arbeit nur langsam vorwärts und kam dann ganz ins Stocken, bis sie Erzherzog Ferdinand als Gubernator von Tirol 1522 neu belebte. Nun wurde die Reihe der Statuen bis auf eine vollendet und zwar durch die Tiroler Jörg Kölderer als Zeichner und Leonhard Magt als Modelleur, sowie durch Stephan Godl als Gießer. Zur letzten Statue, die erst nach mehrjähriger Unterbrechung der Arbeit folgte, nämlich zum Chlodwig lieferte 1548 der Augsburger Maler Christoph Amberger den Entwurf, das Modell führte der Brixener Veit Arnberger aus, den Guß Löffler bis 1550.

Wegen des Sarkophages wurde den 28. April 1561 der Vertrag mit den Kölner Meistern Bernhard und Arnold Abel geschlossen, welche zunächst die Marmorreliefe und zwar nach den Zeichnungen ihres Bruders Florian Abel in Prag anfertigen sollten, während die gerade hier sehr

---

1) Wiener Hofbibliothek cod. 8329, einzelne Proben bei Schönherr a. a. O.

wichtige Tätigkeit des gelehrten Ratgebers dem Kanzler Dr. Seld übertragen wurde. Die Brüder Abel, von denen Bernhard im Dezember 1563, Arnold 1564 starb, lieferten nur drei Reliefe, ja vollkommen fertig wurde sogar nur eins derselben. 1562 ließen die Abel als ihren Gehilfen Alexander Colin aus Mecheln kommen.

Nach den Zeichnungen des Florian Abel, mit Ausnahme von zwei Szenen, die dieser wegen seines Todes im Mai 1565 nicht mehr entwerfen konnte, führte Colin bis zum März 1566 sämtliche Reliefe aus. Dann modellierte er die Gestalten der Kardinaltugenden und des Kaisers, von denen die ersteren Hans Lendenstrauch aus München 1564—1570 goß, die letztere 1582—1584 der Italiener Lodovico Scalza del Duca.

Alexander Colin hatte, schon ehe er nach Innsbruck kam, Bedeutendes geleistet, von ihm stammt ja die plastische Dekoration am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, die ihm 1558 übertragen worden war[1]). Nach dem Maximilians-Denkmal aber schuf er noch das Grabmonument für Ferdinand I. und Maximilian II. im Dom zu Prag im Auftrag Rudolf II., das er 1589 vollendete, sowie das jetzt in St. Ulrich in Augsburg aufgestellte Grabmal des 1598 gestorbenen Hans Fugger.

Daneben entstanden, während seines langen Aufenthaltes in Innsbruck, der bis zu seinem Tod im Jahre 1612 währte[2]), noch eine Reihe kleinerer Arbeiten, von denen wir in Schwaz schon das Dreylingsche Grabmal (1578) kennen lernten. Ein weiteres, das des älteren Gregor Löffler (1566), gelangte aus der Pfarrkirche zu Hötting in das Ferdinandeum. Andere von Colin, beziehungsweise von seiner Werkstatt ausgeführte Epitaphien, die interessantes Zeugnis geben, wie die Kunst des Hofes in weitem Umkreis fördernd auf die des Landes wirkt, hat kürzlich Hans Semper nachgewiesen. So an der Pfarrkirche zu Sterzing, wo sich Colin vielfach wegen der Marmorlieferungen aufhielt, von 1592 das Kreuzigungsrelief auf dem Grabstein der Frau Maria Salome Geizkofler, zwar nur eine schwache Werkstattarbeit, in diesem Zusammenhang aber immerhin beachtenswert. Von 1602 ebendort das Relief der Auferstehung auf dem Grabstein des Gregor Leffler, auch das Marmorepitaph der Susanna Katzpeckin von 1599 in der Franziskanerkirche in Schwaz ging nach Semper aus Colins Werkstatt hervor.

Als Colin am Maximiliansgrabmal arbeitete, herrschte auch drüben auf Schloß Ambras (Abb. 30) reges künstlerisches Treiben, das manchen fremden, aber auch manchen Innsbrucker Meister beschäftigte.

---

1) Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland. I. S. 324.

2) Hans Semper: Neues über Alexander Colin. Ferdinandeums-Zeitschrift. III. Folge. 40. Heft.

1563 hatte Erzherzog Ferdinand, der Statthalter von Tirol, das Schloß von seinem Vater Kaiser Ferdinand I. erhalten. Im folgenden Jahr überließ er es seiner Gattin Philippine Welser, nach deren Tod (13. April 1580) er es vollständig umbaute, um hier seine, bisher in der Innsbrucker Hofburg untergebrachte, prachtvolle Sammlung aufzustellen, die später größtenteils nach Wien überführt wurde[1]).

Die Künstler, welche damals in Ambras arbeiteten, scheinen ein buntes Gemisch von Deutschen und Italienern gewesen zu sein, wie das ja zu dieser Zeit und im folgenden Jahrhundert hier und in Bayern, besonders bei Werken höfischer Kunst, häufig der Fall war. So treffen wir unter den Baumeistern zwei Deutsche: Uschall und Echtsch von der Site, und einen Italiener, Giovanni Lucchesi. In der Malerei scheinen, wie leicht begreiflich, die Italiener das Übergewicht zu haben. Giovanni Battista Fontana aus Ala, nach andern aus Verona gebürtig, malte 1583 bis 1584 den Plafond des Speisesaales im Hochschloß mit Sternbildern und den Elementen, der jetzt im ersten Waffensaal angebracht ist.



30. Schloß Ambras.

Der sogenannte spanische Saal, kunsthistorisch der interessanteste Raum des Schlosses, wurde im März 1570 begonnen, im folgenden Jahr vollendet (Abb. 31). Für den Boden wurde verschiedenfarbiger Tiroler Marmor aus der Umgegend verwendet, das Edelholz für die Türen bestellte man in Augsburg, die gewöhnlicheren Sorten in Partenkirchen. Den leitenden Architekt kennen wir leider nicht, dem trotz aller Selbständigkeit der Kunsthandwerker jedenfalls doch ein gutes Teil an dem Gelingen des schönen Werkes zu danken ist.

Die Kunsthandwerker solch wohlgelungener Arbeiten glaubte man früher in weiter Ferne suchen zu müssen. Man dachte und denkt viel-

1) Dr. A. Ilg und W. Boeheim: Das k. u. k. Schloß Ambras in Tirol. Wien 1882.

fach heute noch, das Kunstwerk besonders zu ehren, wenn man es als italienische Arbeit bezeichnet, während in der Tat gerade das Beste oft die tüchtigen Handwerker der nächsten Stadt ausführten, hier also Innsbrucker, wie wir in Feldthurns überwiegend Brixener, in Dachau Münchener Arbeiter finden.

Den schönsten Schmuck des Saales, die Decke[1]), die an die etwa gleichzeitige, in ihren Profilen jedoch noch energischere aus Schloß Dachau im Münchener National-Museum erinnert, fertigte wie auch



31. Der spanische Saal in Ambras.

die prächtigen Intarsiatüren der Hoftischler des Erzherzogs, Meister Konrad Gottlieb in Innsbruck. Die Vergoldungen der Deckenfelder besorgte der Innsbrucker Maler Konrad Leitgeb, die Schlosserarbeiten Ludwig Sayler aus Innsbruck, der Stuckator war Anton Brack, also auch ein Deutscher, die plastischen Arbeiten an den Geweihen dagegen machte Andrè de Cliever, der aus Brüssel berufen war.

Für die Malerei, deren Charakter im wesentlichen zu den Arbeiten der Zeit in Bayern etwa auf der Trausnitz bei Landshut oder im Schloß zu Dachau stimmt, bediente man sich fremder Kräfte. Das Ornament

1) Eine sehr hübsche Holzdecke, 1566—1570 gefertigt, findet sich auch in Saal 6 des 2. Stockes im Hochschloß.

mit den hübschen Grotesken malte der Niederländer Dionys van Hallart, während die Reihe der Fürstenporträte in ganzer Figur von Albrecht I. bis zum Erbauer des Saales der Hofmaler des Erzherzogs, Pietro Rosa von Brescia, ausführte.

Daß man sich in Ambras in einem deutschen Schloß befindet, wird man dort keinen Augenblick vergessen. Der Gesamteindurck der Kunst ist so echt deutsch, wie bei zahlreichen anderen Schlössern unseres Vaterlandes, in denen auch Italiener oder Niederländer gearbeitet haben. Sie ordnen sich eben deutscher Art unter und müssen dies tun wegen der anderartigen Verhältnisse und der Eigenart deutscher Kunst, die trotz aller italienischen Einflüsse doch auch gerade damals sich sehr bestimmt ausspricht. Wenn wir aber in Ambras durch Rosas Bildnisse und des italienisierenden Hallarts Grotesken allerdings mehr als bei anderen verwandten Werken an vielfältige Anregungen italienischer Kunst erinnert werden, so kann uns das hier nicht wundern, wo die Brennerstraße, die für solche Anregungen besonders wichtig war, gerade in das Inntal einlenkt.

An Denkmälern des 17. und 18. Jahrhunderts ist Innsbruck ziemlich reich[1]). Bei einem kleinen Rundgang durch die Stadt erzählen uns deren Häuser, namentlich aber die Kirchen manches Charakteristische von deutscher Kunst dieser Zeit, besonders interessant aber von dem Wechsel des Verhältnisses zwischen deutscher und italienischer Kunst in jenen zwei Jahrhunderten.

Gegenüber der Hofkirche aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die noch so vielfach an der mittelalterlichen, deutschen Weise festhält, zeigt die in nächster Nähe gelegene, 1627 bis 1646 auf Kosten Erzherzog Leopolds erbaute Jesuitenkirche[2]) eine weit konsequentere Aufnahme der italienischen Renaissance.

Die Kirchen der Jesuiten, die, entsprechend der Bedeutung des Ordens im 16. und 17. Jahrhundert, eine wichtige Rolle in der Kunstgeschichte spielen, haben vielfach, jedoch keineswegs immer, eine nahe Verwandtschaft untereinander. Dieselbe wird, wie das ja auch bei anderen Orden im Mittelalter so gut wie später der Fall ist, in erster Linie dadurch begründet, daß die bedeutendste Kirche des Ordens, besonders in der leicht zu versendenden Plananlage, bestimmend auf spätere Gotteshäuser derselben Gemeinschaft wirkte. Damals war es Vignolas Kirche del Gesù in Rom (1568), welche die Jesuitenkirchen maßgebend beeinflußte, was manche verwandtschaftlichen Züge derselben erklärt. Die Verschickung von Werkmeistern und Arbeitern

1) Eine eingehende Behandlung widmet denselben C. Gurlitt: Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.

2) Näheres über die Baugeschichte bei Tinkhauser: Beschreibung der Diözese Brixen. II. 131 u. ff.

innerhalb des Ordens aber führt dann auch zu mancher Übereinstimmung im Detail dieser Bauten. So entsteht, wie bei anderen kirchlichen Gemeinschaften, das künstlerische Band innerhalb des Ordens, dieses aber als Jesuitenstil zu bezeichnen, hat, da es leicht zu Mißverständnissen führt, sein Bedenkliches.

Der Kirche del Gesù in Rom folgt auch die Anlage der Jesuitenkirche in Innsbruck. Ein Schiff, das von einem stattlichen Tonnengewölbe überspannt, durch Seitenkapellen begleitet wird, schließt sie sich in Chor und Querschiff enger an Gesù an als die Münchener Michaelskirche (1583—1597), die hier wahrscheinlich erst infolge des Umbaues (1590—1597) erhebliche Verschiedenheiten zeigt. Einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Kirchen begründet namentlich, daß Innsbruck, gleich dem römischen Vorbilde, eine Kuppel mit Fenstern im Tambour über der Vierung hat, deren Dekoration aus dem 18. Jahrhundert übrigens recht unbedeutend ist. Die Lichtwirkung der Innsbrucker Kirche ist nicht günstig, auch das Detail steht keineswegs auf der Höhe der Münchener Michaelskirche. Unter den Malern des 17. Jahrhunderts, welche die Altargemälde herstellten, treffen wir den Konstanzer Joh. Christ. Storer († 1671), den Augsburger Schönfeld († 1675) und die Münchener Kaspar Sing und Andreas Wolf, dessen Bild jedoch auch dem bayerischen Hofmaler Peter Candid zugeschrieben wird.

Für das Streben nach einheitlicher, imposanter Raumwirkung, das in konsequenter Entwicklung von den Hallenkirchen des Mittelalters im Renaissance-Bau der Jesuitenkirche zur einschiffigen Anlage führt, bietet die Kuppel so außerordentliche Vorteile, daß sie aus der untergeordneten Rolle, welche sie noch in der Jesuitenkirche einnimmt, bald zu einer führenden Stellung kommen mußte.

In Innsbruck tritt dies mit der Maria-Hilfkirche ein. Ein von einer Kuppel überwölbter Raum mit fünf Apsiden und einem Vorhaus, der aus Anlaß eines Gelübdes wegen drohender Feindesgefahr 1647 bis 1649 gebaut, aber erst am 26. Juli 1660 geweiht wurde. Bei Gelöbniskirchen, wie z. B. auch bei der 1704 aus gleichem Anlaß gestifteten Dreifaltigkeitskirche in München, griff man, wie bei Wallfahrtskirchen, gern zu solchen Anlagen, da sie deren Zweck und Wesen vorzüglich entsprachen.

Die Stuckaturen und Gemälde an der Decke dieser Kirche wurden erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ausgeführt. Die sechs Deckenbilder mit Szenen aus dem Marienleben malte 1689 der Innsbrucker Kaspar Waldmann, von dessen Schüler J. P. Schorr das Hochaltarbild stammt. Mit diesen Plafondgemälden gewinnt hier, wie ungefähr gleichzeitig in Bayern etwa in Benediktbeuern (1683) und Tegernsee (1690), die Deckenmalerei der Kirchen größere Bedeutung, die dann im Rokoko eine so maßgebende Rolle spielt.

Schwere, aber kräftige, echte Barockdekoration der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bestimmt den Eindruck der Prämonstratenser-Kirche in Wilten. Dieselbe beansprucht schon dadurch unser Interesse, weil sich hier die gesamte ursprüngliche Ausstattung erhalten hat, die mit ihren wuchtigen Altären aus schwarzgebeiztem Holz mit vergoldeten Zieraten in der ganz weiß gehaltenen Kirche höchst eigenartig wirkt.

Die Anlage dieser Kirche mit Seitenkapellen, über denen sich die Empore hinzieht, erinnert an bayerische Klosterkirchen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wie Benediktbeuern. Die Stuckaturen sind, wie damals häufig, italienische Arbeit[1]). Durch italienische Künstler wurde diese Technik und Dekorationsweise über die Alpen gebracht, aber bald übten sie auch deutsche Meister, verwendeten sie dann besonders im 18. Jahrhundert sehr selbständig und gewannen ihr ganz neue Seiten ab. Ein hübsches Virtuosenstück der Zeit sind die schmiedeeisernen Gitter unter der Westempore, beachtenswert sind auch die reich geschnitzten Kirchenbänke, die hier wie in der Jesuitenkirche oder in der Magdalenenkirche zu Hall und sonst vielfach in Nordtirol interessante Beiträge zur Ornamentik des 17. und 18. Jahrhunderts liefern.

Die schwere Barockdekoration greift sowohl in der Gesamtwirkung, wie in den Details aus dem 17. sehr bedeutend in das 18. Jahrhundert über, allmählich allerdings einer leichteren Behandlung weichend. In Innsbruck speziell wird das Festhalten des schweren Barockcharakters noch durch den Zusammenhang mit dem Süden wesentlich begünstigt, wo sich ja unter dem Einfluß Italiens ein starkes Nachwirken des Barock auch auf deutschem Boden, wie etwa im Dom zu Brixen, bis tief in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts findet. Dazu kommt noch, daß der maßgebende Innsbrucker Architekt dieser Zeit, A. Gump, sich in Italien gebildet hat.

In dem Anfang des 18. Jahrhunderts aber wurde in Innsbruck viel gebaut und so kommt es, daß jene im Grund barocke, jedoch schon vielfach zum Rokoko hinüberweisende Dekoration den Eindruck der Innsbrucker Kunst des 18. Jahrhunderts wesentlich bestimmt. Von den Profangebäuden sind hier besonders charakteristische Beispiele das 1719 bis 1728 durch A. Gump gebaute Landhaus (Abb. 32), die Post und das Landgericht, ja auch in dem katholischen Kasino (Abb. 4) klingen in der sehr reichen, im Detail oft anmutig spielenden Dekoration die Formen des 17. Jahrhunderts noch deutlich nach. Von den

---

1) Gurlitt a. a. O. S. 157. G. Hager: Kunststudien in Tirol, Allg. Zeitung 1897, Beilage 78, führt eine Quittung von 1718 an, nach der Bernardo Posquelle und drei andere Italiener diese Stuckaturen zeichneten und fertigten. Die Fortdauer der Ausstattung im Anfang des 18. Jahrhunderts beweist auch die Jahreszahl 1707 innen am Chor.

Kirchen zeigt die den 8. Juni 1705 geweihte Spitalkirche den Stil jener Zeit in sehr derber Ausführung, die gleichfalls unbedeutende, 1700 bis 1705 gebaute Kirche der Ursulinerinnen aber wurde durch die moderne Restauration jedes künstlerischen Wertes beraubt.

Ein bedeutendes Kunstwerk dieser Zeit aber ist die Jakobskirche (Abb. 33), die sehr interessant das Nachwirken des ausklingenden Barock zeigt, andererseits aber auch die entschiedene Schwenkung zum Rokoko.

Anton Gump und Claudio Delevo begannen den Bau 1717, der am 9. September 1724 geweiht wurde. In ihrer Verbindung von Langhaus- und Zentralbau steht die Jakobskirche charakteristisch zwischen der Jesuiten- und der Wiltener Prämonstratenserkirche einerseits und der Pfarrkirche in Wilten andererseits. Es ist ein stattlicher einschiffiger Raum, der durch vier Kuppeln überwölbt wird. Ein Gedanke, zu dem wohl oberitalienische Kirchen, etwa die Paduas, anregten, ebenso wohl zu der Steigerung, daß die drei ersten Kuppeln flache Ovalkuppeln sind, die letzte dagegen eine Rundkuppel mit Tambour und Laterne.



32. Landhaus und Post in Innsbruck.

Für die Dekoration der Kirche wurden 1721 Cosmas und Aegid Asam aus München berufen[1]). Ihr Werk steht entschieden weit über den Leistungen der Innsbrucker Lokalschule, aber zu den freiesten, gelungensten Schöpfungen dieser Künstler kann es keineswegs gezählt werden. Obgleich sich beide Meister ja sehr rasch entwickelten, ist es gerade in einer solchen Übergangsperiode nur natürlich, daß der 35jährige Maler und der 29jährige Stuckator die vollen Konsequenzen ihres Stils noch nicht zogen, um so mehr als dem die Anlage der Kirche

1) Ph. M. Halm: Die Künstlerfamilie der Asam. München, Lentner, 1896, S. 27 ff.

mit ihren drei Flach- und der Rundkuppel wenig günstig war. Ferner war hier, wie schon erwähnt, der Architekt noch sehr in der älteren Stilrichtung befangen, mit der ja auch die Asam ihre Jugendeindrücke und der römische Studienaufenthalt verbanden, so daß sie sich erst allmählich von ihr los machen, zu einer freien Entfaltung ihrer eigensten Vorzüge im echten Rokoko gelangen konnten.

Schon Halm betont, daß die Stuckaturen Aegids hier derber sind, sich wieder mehr den italienischen nähern, als bei der 1720 dekorierten Kirche zu Alderbach und erkennt auch richtig als Grund hierfür den



33. In der Jakobskirche zu Innsbruck.

Einfluß Gumps, wir dürfen wohl sagen, der gesamten Innsbrucker Kunst. Zugleich aber weisen die Stuckaturen doch, besonders im Vergleich mit der Prämonstratenserkirche in Wilten, recht deutlich auf das Rokoko, indem die Putten und die Tonung des Stucks in Rosa und Gelb schon auf dessen heitere Stimmung hinarbeiten. Gerade für die Entwicklung des Rokoko aus dem Barock, dessen Nachwirkungen hier eben besonders stark sind, ist St. Jakob von großem Interesse. Auch die Fresken des Cosmas Asam mit der Geschichte und Glorifikation des heiligen Jakob zeigen namentlich in den architektonischen Bravourstücken noch stark den Nachklang der älteren italienischen Richtung.

So bauten diese Kirche ein Tiroler, der in Italien gelernt hatte, und ein Italiener. Die reiche Dekoration besorgten mit den Asam in erster Linie zwei Münchener Künstler, bei denen, wie leicht begreiflich, die Reminiszenzen an den italienischen Studienaufenthalt hier wieder stark in den Vordergrund treten. Die Architektur und Plastik des Hochaltars und zweier Seitenaltäre lieferte Christoph Benedetti, wohl ein Verwandter des Theodor Benedetti aus Mori, von dem wir mehrere Werke im Dom zu Brixen treffen; das Hochaltarbild von Joseph Schöpf trat an die Stelle eines Gemäldes von Ant. Ballestra aus Verona (1708), unter den Malern der Altarbilder aber finden wir noch die Tiroler Joh. Georg Grasmeier, Egid Schor und Franz Hellweger.

Gegenüber jenen Bauten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bietet die Pfarr- und Wallfahrtskirche zu unserer lieben Frau in Wilten ein glänzendes Beispiel entwickelter Rokokokunst aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Der Grundstein zu dieser Kirche wurde den 11. Juli 1751 gelegt, die Weihe fand am 29. August 1756 statt. Der Baumeister, der in diesen Gegenden vielfach als Architekt tätige Franz de Paula Penz vermag zwar keineswegs ganz sich von der schwerfälligen alten Art zu befreien, immerhin aber schuf er einen Raum, der geeignet eine glänzende Rokokodekoration zu entfalten und zu voller Geltung zu bringen[1]).

In dieser Dekoration liegt denn auch die künstlerische Bedeutung der Kirche. Wie häufig wurde dieselbe erst nach der Weihe der Kirche ausgeführt und zwar nach der Bezeichnung auf dem Fresko mit der Judith 1764 durch Matthäus Günther aus Augsburg[2]), der hier eine seiner besten Arbeiten, ein echtes Bravourstück der Dekorationsmalerei des Rokoko lieferte, ein Jahr nachdem er in der Kirche zu Rott am Inn ein nicht minder bedeutendes Werk vollendet hatte.

Von Günther stammen offenbar sämtliche, sehr umfangreiche Fresken: das Deckengemälde im Chor mit der Glorifikation der Maria sowie die beiden in den Flachkuppeln des Schiffes mit Mariae Aufnahme im Himmel, Esther und Judith (Abb. 34), ferner über der Empore die Anbetung des Gnadenbildes, sowie die vier Wandgemälde. Alle, trefflich erhalten, erregen unsere Bewunderung, namentlich die Deckengemälde, die durch ihren lichten Ton dem Raum ein so heiter festliches Gepräge verleihen, in ihrer Wirkung gar fein berechnet und sehr geschickt ausgeführt sind. Die Altarbilder stammen von Tiroler Malern, die Vermählung der hl. Katharina von J. G. D. Grasmaier

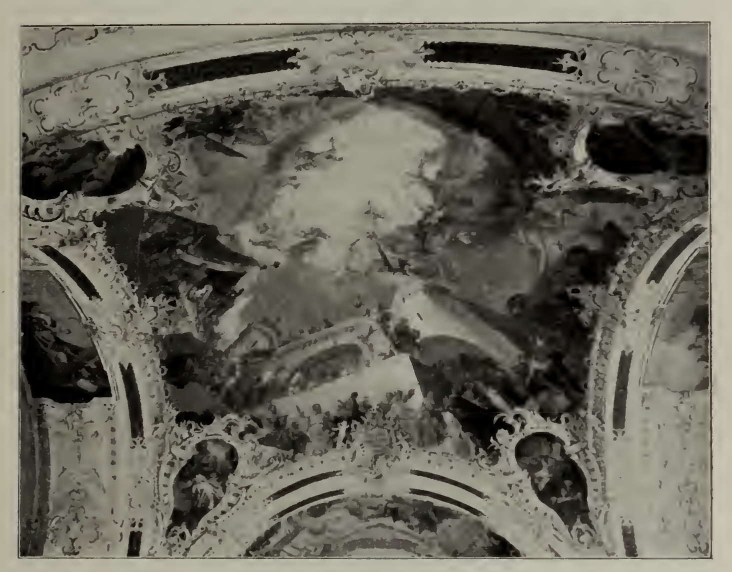
---

1) Ganz unglaublich geschmacklos sind die modernen Glasmalereien, welche die geschickt berechnete Lichtwirkung auf das Allerempfindlichste schädigen, und das Tapetenmuster im Chor.

2) Dieses Fresko wiederholte Günther später in einer schwachen Kopie in der Gnadenkapelle bei Würzburg. Keller: Balthasar Neumann, Würzburg 1896, S. 160 Anmerkung.

1729, der 1751 starb und dessen Porträtmedaillon mit einem Gedenkstein unter der Westempore der Kirche eingelassen ist, während der hl. Josef ein Werk des Ignaz Unterberger ist.

Auf gleicher Höhe wie die Fresken stehen die fein getonten Stuckaturen. Gar graziös und phantasievoll spielen sie mit den anmutigen Formen des Rokoko, besonders in den Rahmen zumal der Bekrönung der Wandbilder wie in dem Ornament des Chores, namentlich über dem Scheitel der Fenster und an dem Hauptgesims. Ihr Charakter



34. Decke der Pfarrkirche zu Wilten.

deutet auf die Münchener Schule und die Verwandtschaft mit den Stuckaturen in Rott macht wahrscheinlich, daß wir eine Arbeit des bayerischen Hofstuckators Franz Xaver Feichtmayer haben, mit dem Günther auch in Sterzing zusammenarbeitete.

Ein geschicktes Dekorationsstück ist der Hochaltar dieser Kirche von dem fürstlich Augsburgischen Bildhauer in Füssen Franz Karl Fischer von 1755[1]). Das Gnadenbild steht hier zwischen vier Säulen, die durch Schnörkel und Guirlanden so verbunden werden, daß diese, die in einer Krone zusammenlaufen, sich als Baldachin über ihm wölben. Ebenso sind die Betbänke und die Kanzel hübsche Rokokoarbeiten.

1) G. Hager: Kunststudien in Tirol. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897 Nr. 78.

In der Wiltener Pfarrkirche bewundern wir die große und doch so feine Wirkung, welche der phantasievolle Rokokokünstler da erreicht, wo er mit bedeutenden Mitteln arbeitet, in der 1770 ausgeschmückten Kirche auf der Galluswiese bei Mentelberg dagegen vor allem den Takt[1]), der ihn bei der andersartigen Aufgabe, vor die ihn die bescheidene Landkirche stellt, zu ganz anderen künstlerischen Absichten führt.

Die Kirche wurde im ganzen recht geschickt restauriert, nur stört die tapetenartige Musterung der Wand, weil sie die ruhige Wirkung etwas beeinträchtigt, auf welche wie die ganze Dekoration so auch die sehr flotten, aber doch ganz einfachen Stuckaturen abzielen. Auffallend maßvoll sind deshalb auch die Deckenbilder: die Kreuzabnahme im Chor, die Kreuzigung im Schiff, die Grablegung über der Empore, sowie die Wandgemälde im Schiff: Johannes der Täufer und Josef. Die gute plastische Dekoration der Kanzel, besonders aber des Hochaltares erinnert an die Arbeiten des trefflichen Münchener Bildhauers Ignaz Günther, mit dem Mathäus mehrfach, so namentlich in Rott am Inn zusammenarbeitete.

Von Mentelberg gehen wir einen schönen Weg mit hübschen Waldpartien und herrlichen Ausblicken ins Inntal hinauf nach Götzens, einem sehr originellen Dorf mit höchst charakteristischen alten Bauernhäusern, zu dem auch ein gleichfalls sehr lohnender Weg direkt von Innsbruck in zwei und einhalb Stunden heraufführt.

Die Kirche in Götzens wurde nach einer Inschrift über der Empore 1775 von Franz Singer, Baumeister und Stuckator, erbaut und im gleichen Jahre durch Mathäus Günther ausgemalt. Gegenüber der Kirche auf der Galluswiese greift Günther in der stattlichen Dorfkirche wieder zu stärkeren Effekten. Dies ist um so interessanter, als wir ja bei ihm sonst das Streben beobachten, maßvoller, einfacher zu werden, das den Klassizismus vorbereitet, allmählich zu ihm überleitet. Wie aber innerhalb dieser Bewegung sich schon durch die unterschiedlichen Aufgaben freies Leben entfaltet, zeigt gerade ein Vergleich der innerhalb elf Jahren entstandenen, so nahe beieinander gelegenen Kirchen von Wilten, Mentelberg und Götzens.

Freilich darf man in Götzens nicht übersehen, daß Günthers eigenste und feinste Intentionen durch die ja gewiß gut gemeinte, aber gänzlich mißverstandene Renovierung von 1901 nur mehr zu ahnen sind. Die Wirkung der Kirche ist, wie schon die Fensteranlage zeigt, auf sehr starkes, klares Licht basiert, dies wird nun aber durch die modernen Glasgemälde vernichtet, was allein schon den Gesamteindruck wesentlich

---

1) Auf diese Kirche und Götzens wies zuerst M. Mayr hin: Die Arbeiten des M. Gindter in Tirol. Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Innsbruck 1902.

schädigt. Die Rokokokünstler wußten recht gut, weshalb sie Glasgemälde mieden, ja sogar oft die schönsten Werke alter Glasmalerei zerstörten. Günthers Absichten widerspricht ferner die viel zu schwere, namentlich viel zu bunte Bemalung, zu welcher der Wunsch nach möglichstem Prunk verleitete, während Günther doch gerade Knalleffekte sorgfältig vermeidet, die elegante Dekoration fein abwägt, sie schlicht weiß hält, höchstens leise tönt und durch sorgfältig ausgesparte Vergoldung da und dort ein wenig hebt.

Die Dekoration unserer Rokokokirchen besitzt nach Zeit, Meister und Art des Gotteshauses außerordentlich viel Individuelles, darin liegt gerade einer ihrer Hauptreize, deshalb kann man aber ihre Werke auch nur renovieren nach eingehendstem Studium der Zeit, namentlich aber auch der einzelnen künstlerischen Persönlichkeiten. Günther wäre über den gegenwärtigen Zustand seines Werkes sicher nicht wenig erschrocken, daß er aber mit Rücksicht auf den Raum und die Art der Kirche hier in seiner Art stärkere Akzente aufsetzte als auf der Galluswiese zeigen schon die Deckenbilder, welche die Austreibung der Dämonen durch Peter und Paul, sowie den Abschied dieser Apostel im Schiff der Kirche darstellen, im Chor dagegen den Einzug der Apostelfürsten in die himmlische Herrlichkeit.

Bei einem Vergleich etwa des architektonischen Beiwerkes dieser Gemälde, vor allem aber der Anlage der Kompositionen mit Wilten und der Galluskirche staunen wir zunächst über die Leichtigkeit der Erfindung und des ganzen Schaffens des flotten Rokokomalers, interessanter noch sind gewisse Wandlungen seiner Kunst, namentlich aber der sichere Takt, mit dem er das für jeden Raum Passende aufgreift.

Unbedeutend sind in Götzens die Altarbilder. Der Hochaltar stammt von Maulpertsch[1]), der Tod des hl. Josef und das Blatt mit Martin, Sebastian und Florian tragen die Bezeichnung Anton Kirchebner 1776. Gut ist die Kanzel, gefertigt durch den Tiroler Bildhauer Johann Schnack, besonders ansprechend aber die Holzplastik der Altäre mit den Figuren von Notburga, Wendelin, Joachim, Anna u. a., vor allem die sechs Engel und die recht feine Maria des Hochaltares, die wieder an Ignaz Günther erinnern.

An der Ostseite der Wiltener Pfarrkirche geht die Brennerstraße vorüber, auf der wir rasch in das stille, von der Sill durchflossene Wipptal gelangen. Ein prächtiges, deutsches Alpental mit frischen Wiesen, grünem Wald und mächtigen Felsen.

Etwas müde durch die mannigfaltigen Eindrücke verflossener Jahrhunderte freuen wir uns der stillen großartigen Natur. Die weit auseinander liegenden, bescheidenen Gebirgsdörfer bieten zwar durch ihre

1) Mitteilungen der Zentralkommission 1892, S. 65.

stattlichen Bauernhäuser so manche Ergänzung zu unseren Studien im Inntal, aber vor allem fesseln hier diese Häuser doch durch ihre malerischen Reize im Zusammenhang mit der prächtigen Natur und dem anziehenden Volksleben.

Die herrliche Natur, die ewige Lehrmeisterin der Kunst, nimmt uns voll und ganz in Anspruch, an der sich auch gerade hier so viele Künstler erfreuten, die frischen Mutes auszogen, die große Kunst Italiens zu studieren, oder die nach reicher Studienzeit heimkehrten, froh hier wieder ganz die deutsche Landschaft um sich zu haben. Seit den Tagen, da Albrecht Dürer Innsbruck in sein Skizzenbuch zeichnete, der uns in seinen Hintergrundslandschaften so fein erzählt, wie frohen Herzens er diese Landschaft genossen, welch tiefen Eindruck sie auf ihn gemacht.

Man sollte denken, diese Natur habe Künstler heranziehen, es habe sich gerade hier leicht eine echt volkstümliche Kunst entwickeln müssen, und doch finden wir hier so wenig Kunstwerke, wie in fast allen Hochgebirgstälern. Die Kunst ist eben eine gar feine Kulturpflanze, ihr Gedeihen fordert zahlreiche Voraussetzungen, die da nicht gegeben waren, wo der einzelne Mensch und die kleine Gemeinde mit der rauhen Natur ringen mußten, wo höchstens der rasch durchziehende Handel, wie die stattlichen Wirtshäuser erzählen, in einigen Dörfern eine gewisse Wohlhabenheit begründete, wie etwa in dem behäbigen Matrei.

Steinach aber, als der Geburtsort Knollers, erinnert daran, wie manchen trefflichen Künstler wir doch solch stillen Gebirgstälern verdanken, und wie oft denken wir bei unserer Wanderschaft an Matthias Schmid, Defregger und andere, die seit dem alten Jos. Anton Koch, dessen Landschaft aus dem Berner Oberland von 1817 im Ferdinandeum wir mit lebhaftem Interesse betrachteten, die Anregungen zur Kunst durch das prächtige heimatliche Gebirgstal empfingen, die dann hinauszogen in die kunstreichen Städte und in die weite Welt, um sich zu Künstlern auszubilden, die später der Welt die Augen öffneten für die Schönheit ihrer Heimat.

An Knoller erinnern in Steinach die einfache Marmortafel an seinem Geburtshaus neben dem Gasthof zum Steinbock und die drei Altarbilder, die er in die Pfarrkirche seines Geburtsortes stiftete, dem er stets treue Anhänglichkeit bewahrte[1]). Die Bilder wurden in langen Zwischenräumen gemalt, der hl. Erasmus des Hochaltars 1772, der hl. Sebastian 1783, die Enthauptung Johannes des Täufers 1794.

Das Hochaltarbild wird noch von einem pompösen Rokokoaltar umrahmt mit dem reichen Tabernakel und drei Säulenpaaren, mit sechs überlebensgroßen Statuen von Heiligen, sowie den keck auf das Gesims gesetzten Figuren von Georg und Eustachius und einer

1) J. Popp: Martin Knoller. Innsbruck 1905.

Verkündigung mit Engeln im oberen Abschluß. In diesem Zusammenhang wird sofort klar, was Knoller wollte, während man sich dies bei den modern umrahmten Bildern der Seitenaltäre erst mühsam vergegenwärtigen muß. Das Bild soll aufgehen in dem großartigen Hymnus, den der Hochaltar anstimmt, der weiter klingt durch die Kirche, zumal wenn sie große Fresken schmücken, in denen charakteristischerweise Knollers Hauptstärke lag.

Aus dieser Feststimmung ist auch der hl. Erasmus empfunden, der verzückt in des Himmels Wolken sieht, in denen Gott Vater und der hl. Geist thronen und aus denen von Maria gehalten das nette Christkind dem Heiligen so freundlich entgegensieht und Engel niederschweben, die ihm Mitra, Inful und Palme reichen. Er aber legt die Linke auf seine Brust, während er mit der Rechten abwärts weist, um die Gläubigen in der Kirche des Himmels Schutz zu empfehlen.

In dem zwanglosen und doch so fein erwogenen Heraustreten der Hauptfigur zeigt sich hier wie bei den Seitenaltären die kompositionelle Meisterschaft, auch die gewandte Ausnützung koloristischer Mittel, vor allem aber jener unvergleichlich sichere Blick auf die Wirkung im Ganzen, der ein so großes Gut der Meister des Barock und Rokoko.

Beim zarten Licht des Mondes binden den hl. Sebastian drei Frauen vom Baume los und ziehen die Pfeile aus seinem Körper, während Engel ihm Lorbeerkranz und Palme bringen. Knoller meidet hier wie in anderer Weise wieder bei der Enthauptung des Johannes das Krasse des Martyriums. Der Wunsch sich zu mäßigen, auf feineres Empfinden einzugehen, spricht dabei ebenso aus dem Streben nach edler, schöner Form, wie aus der zarten Stimmung und hängt entschieden mit dem Klassizismus zusammen, jedoch geht Knoller andere Wege als dieser, schon weil er ein ausgesprochen malerisches Talent, weshalb er auch unentwegt seine Bewunderung für die großen alten Koloristen hier besonders für Coreggio zeigt.

Der Gefahr des Eklektikers, der Knoller dadurch ausgesetzt war, entging er nicht immer, wie er durch die Einflüsse der Klassizisten manchmal etwas akademisch wird, was sich bei dem Sebastian und nicht minder bei der Enthauptung des Johannes zumal in den Nebenfiguren zeigt. Er, der durch seine Reisen, besonders durch seinen römischen Aufenthalt diese Kunstströmungen kennen gelernt und als Mann von weitem Blick auch das Berechtigte in ihnen erkannte, die den Kampf gegen Barock und Rokoko so scharf zu eröffnen begannen, mußte ihren Einfluß erfahren, der ihn zu manchen Konflikten führte. Überwindet er aber diese oder verarbeitet er die Einflüsse fremder Kunst genügend, so fesselt stets mächtig an ihm das, wozu die Kunst der Heimat ihn gemacht, der sichere flotte Kolorist des späten Rokoko.

Setzen wir unsere Wanderung auf der Brennerstraße nach Steinach fort, so lockt es trotz rüstigen Vorwärtsschreitens doch manchmal inne zu halten und einen Blick zurückzuwerfen, wo wir noch ein kleines Stück des heiteren Inntales sehen, wo namentlich die Felszacken der mächtigen Berge, an deren südlichem Fuß Innsbruck liegt, im hellen Sonnenschein so freundlich den Scheidenden grüßen und ihm nochmals das schöne Tal ins Gedächtnis rufen, mit seiner reichen Landschaft, mit den lauschigen Dörfern, den gemütlichen Städten und all den vielen Merkwürdigkeiten aus froher und ernster, aus böser und guter alter Zeit.

Wenn wir so aus der engen Schlucht des Wipptals, wo die Kunst gar selten wird, hinausblicken, so dünkt uns das breite Inntal mit seinen stattlichen Orten fast wie ein Übergang zum Vorland des Gebirges mit seinen großen Städten. Aber das Inntal ist doch ein echtes Gebirgstal, was der Entwicklung großer Städte mit reichem künstlerischem Leben natürlich wenig günstig war. Die Kunst der bedeutenden Städte des Vorlandes aber übte um so leichter Einfluß auf das Tal, da sie mit ihm durch die lebhafte Handelsstraße stets innige Fühlung hatte, das erklärt den vielfachen Zusammenhang des Inntals mit Augsburg, München und auch Salzburg, nach Süden aber mit Bozen und Brixen.

Aber trotz der Zugehörigkeit zum Sprengel von Brixen wird die Kunst des unteren Inntals doch keineswegs von Brixen beherrscht, und ebenso wenig läßt sich das von Augsburg oder München sagen. Schon durch die Kreuzung dieser verschiedenen Einflüsse, vor allem aber auch durch die Tätigkeit der größeren Orte erhielt sie hier ihre besonderen Lebensverhältnisse und gestaltet sich so zum einheitlichen Bild, das der Arbeit mehrerer Jahrhunderte sein Entstehen verdankt, das einen so spezifischen Charakter besitzt, wie die gerade durch ihre festgeschlossene Eigenart anziehenden Städtebilder Tirols.

Es ist charakteristisch, daß die Kunst in dem Hochgebirgstal, abgesehen von vereinzelten älteren Denkmälern, spät einsetzt, erst im Ende des 15. und im Beginn des 16. Jahrhunderts, die überhaupt der Glanzpunkt der Kunstgeschichte Tirols sind.

Am bedeutendsten entfaltet sich die Kunst zunächst in Schwaz, das durch seinen Bergbau Reichtum und größere Lebensverhältnisse als die umliegenden Dörfer und Landstädtchen wie Rattenberg und Kufstein gewann. In einer gewissen Rivalität mit Schwaz steht das schon ältere Hall. Seit Maximilians Tagen tritt Innsbruck mehr in den Vordergrund, dessen Kunst vor allem durch den Hof gefördert wurde und ihre Höhe mit der Hofkirche und Schloß Ambras in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erreichte.

Im 17. Jahrhundert nehmen in Innsbruck, wie vielfach im südlichen Deutschland, die italienischen Einflüsse stark zu, dagegen schwinden

sie mehr und mehr im 18. Jahrhundert, wo neben schätzenswerten einheimischen Künstlern, von denen Knoller alle weit überragt, namentlich Meister der glänzenden Rokokoschule von München-Augsburg hier bedeutende Werke schufen und dem künstlerischen Leben wesentliche Impulse boten.

So spiegeln die Kunstdenkmäler des Unterinntales den Gang deutscher Kunst seit dem Ausgang des Mittelalters eigenartig und das Bild gewinnt einen besonderen Reiz durch die lokalen Verhältnisse, von denen wir ja gerade hier so deutlich und anziehend sehen, wie sie mit der Natur des Landes auf das Innigste zusammenhängen.

Nun aber steigen wir munter zur Paßhöhe des Brenners, zur Wasserscheide zwischen Donau und Etsch empor, die trotz aller Übergänge, die gerade an der Brennerstraße für den Kunsthistoriker so charakteristisch sind, doch eine wichtige Grenze bezeichnet.



35. Statue des Rudolf von Habsburg.



II.

SÜD-TIROL





V. Gossensaß und Sterzing.

Gossensaß, an der Mündung des Pflerschtales, ist beim Aufstieg auf der Südseite des Brenners der erste bedeutendere Ort. Gleich Schwaz und Hall dankt es seinen Aufschwung dem Bergbau, der hier schon um 1426 bedeutenden Ertrag lieferte[1]) und an den noch die eingemauerte Erzstufe über der Tür des alten Hauses gegenüber dem Hotel Gröbner erinnert.

Die Bruderlade der Herren und Knappen stiftete am Michaelstag 1478 zu Gossensaß einen Priester, woraus sich im 16. Jahrhundert die Kuratie entwickelte, und die Knappschaft baute auch 1510 die Barbarakapelle, wie die Jahreszahlen am oberen und unteren Portal und das Knappschaftswappen an ersterem melden. Die zweistöckige Anlage und die Treppe zur oberen Kapelle entsprechen ganz der ebenfalls durch die Knappschaft erbauten Michaelskirche in Schwaz von 1506[2]).

Im Chor der oberen Kapelle sehen wir an der Südseite ein schwaches Wandgemälde des Todes der Maria von 1515. Unter dem Bilde sind der Stifter mit fünf Söhnen und seine Gattin mit vier Mädchen dargestellt, von denen ersteren eine Inschrift »Lienhart pharkircher« nennt und beifügt: »diser Kappeln Pawmeester 1515«, wodurch uns Namen und Bildnis des Architekten der Kapelle erhalten wurden.

Ein weiteres Werk dieses Künstlers, von dem sich vielleicht noch mehrere Bauten in der Umgegend nachweisen lassen, scheint mir die um 1514 gebaute[3]), stattliche spätgotische Kirche zu Wiesen bei Sterzing zu sein. Infolge der modernen Veränderung (1827—30) hat sich hier leider nur wenig von alter Kunst erhalten, wie Reste des Maßwerks der Fenster, vor allem aber zwei einfache Glasgemälde von 1515, deren eines die hl. Helena darstellt, das andere den Stifter »Leonhard Pfarkircher«.

---

1) Archiv für Geschichte und Altertumskunde Tirols I, Jahrgang 1864, S. 316. Ladurner: Etwas über die Silberbergwerke in Schwaz und Gossensaß.

2) Über Gossensaß und Sterzing: Die Kunst unserer Zeit. 5. Jahrgang, Heft III u. IV. B. Riehl: Sterzing an der Brennerstraße als Studienort für Künstler und Kunstfreunde, München, Hanfstaengl. Lübke: Kunstwerke und Künstler, Breslau 1886, S. 157 u. ff. K. Fischnaler: Sterzing am Eisack. Sterzing.

3) Tinkhauser I. 653.

Dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gehört auch der Flügelaltar der Gossensasser Barbarakapelle an, in dessen Schrein die halblebensgroßen Figuren der hl. Barbara, des Laurentius und Sebastian stehen, während die Reliefe der Innenseiten der Flügel Tempelgang und Vermählung Mariä und die hl. Sippe darstellen (Abb. 37).

Wo dieser im ganzen gut erhaltene Altar gefertigt wurde, läßt sich, wie meist bei solchen Durchschnittsarbeiten, nicht sicher sagen, weil sie zu sehr fester Individualität entbehren, wahrscheinlich ist mir, daß er aus Südtirol stammt.

Anordnung und Ornament des Altares sind, abgesehen von den Renaissanceformen der Hintergrundsarchitektur eines Reliefs und eines Gemäldes, noch ganz gotisch, gleichwohl wird man über die Entstehungszeit des Werkes keinen Augenblick im Zweifel sein, denn die mehr malerische Behandlung der Plastik, besonders die runden, geknäulten, hier, wie so häufig, sehr manierierten Falten, charakterisieren es sofort als eine Arbeit des vorgeschritteneren 16. Jahrhunderts.



36. Ansicht von Gossensaß

Das Neue aber, wie jenen Zug ins Malerische, hat der Meister gleich der Renaissance-Architektur der Hintergründe unverstanden von fortgeschritteneren Werken herübergenommen. Ebenso steht es auch, und das gilt von so vielen Arbeiten jener Zeit, mit seinem Naturalismus. Durch das allenthalben angewendete Zeitkostüm fällt er sofort auf, ebenso durch die scharf, oft derb charakteristischen Köpfe und die kleinen nackten Kinder. Es ist dies aber nicht jener Naturalismus, der ein so wesentlicher Charakterzug der großen Meister der Renaissance, höchstens verstärkt ihn ein Widerhall dessen; es ist ein Ausleben des mittelalterlichen Naturalismus. Denn er ist nicht das Ergebnis eines tieferen Naturstudiums, er beruht nicht auf künstlerischem Erfassen und Erkennen der Natur, sondern ist rein äußerlich. Er gibt das Kostüm genau wieder, aber wie der Wurf des Gewandes im einzelnen durch die Gestalt, die er bekleidet, oder durch die Eigenart des Stoffes bedingt ist, dafür fehlt diesem Künstler noch jedes Verständnis, und wenn sich da und dort ein kleiner Fortschritt zeigt, so stammt

er offenbar nicht aus selbständiger Beobachtung, sondern ist durch das Sehen besserer Kunstwerke angeregt, denen der Schnitzer aber nur mit halbem Verständnis folgt.

Die Gemälde der Außenseiten der Flügel, die Beschneidung, Darstellung Christi, die Anbetung der Könige und der zwölfjährige Christus im Tempel scheinen in der Farbe nicht übel gewesen zu sein, ermangeln als handwerkliche Arbeiten aber entschieden eines persönlichen Gepräges, durch das die Urheberschaft eines bestimmten Künstlers begründet werden könnte. Überlegen sind ihnen die auf Goldgrund gemalten, hübschen Brustbilder von Barbara und Katharina an den Türen des Schreines der Predella, die aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen.



37. Altar der Barbarakapelle.

Die Pfarrkirche in Gossensaß wurde 1750 durch den Pfarrer Franz Penz begonnen und am 4. Juli 1754 geweiht. Architektur wie dekoratives Detail zeigen den in diesen Gegenden üblichen Charakter des Rokoko ohne sonderliche Bedeutung. Franz Penz begegneten wir schon als Baumeister der Pfarrkirche in Wilten und dort trafen wir auch schon den Maler der Deckengemälde der Gossensasser Kirche, die, wie eine Inschrift meldet, 1751 Mathäus Günther von Augsburg ausführte.

Bei der unglaublich raschen Produktion dieser Rokokomaler und dem damit zusammenhängenden starken Beizichen von Gehilfen, die

hier z. B. sicher ganz die schwachen Ornamentmalereien ausführten, ist leicht erklärlich, daß der Wert ihrer Werke gar verschieden, wie beispielsweise diese Gemälde Günthers erheblich hinter anderen Werken desselben Künstlers zurückstehen.

Am besten erhalten sind, während anderes stark gelitten hat, im Chor die Engel, welche die Monstranz verehren. In der ersten Kuppel des Schiffes sehen wir die Krönung Mariä, in der zweiten Christus, der die Wucherer aus dem Tempel jagt. Zumal das letztere Bild zeigt in der Architektur wie in den von der Decke herabstürzenden Figuren, den herabspringenden Schafen oder dem Geld, das aus dem Kübel fällt, den Christus umstößt, recht auffällig jene etwas derben äußerlichen Bravourstücke des Rokoko, bei denen man, besonders in der Charakteristik der kirchlichen Kunst dieser Zeit, so gern stehen bleibt und darüber die großen Feinheiten bedeutender Werke des Stils übersieht.

Daß wir mit dem Überschreiten des Brennerpasses nicht sofort in eine andere Kunstwelt kommen, zeigt Gossensaß deutlich genug. Wie hier oben im waldigen Bergtal (1065 m über dem Meer) die Natur noch ganz jener des nördlichen Alpenhanges gleicht, so auch die Kunst, deren Meister für diese Gegenden ja auch sehr häufig aus dem Norden bezogen wurden. Bei der Gossensasser Pfarrkirche haben wir denselben Architekten und Maler wie in Wilten, die Barbarakapelle kann ihre Verwandtschaft mit der vier Jahre älteren Michaelskapelle in Schwaz nicht verleugnen und von ihrem Altar können wir nicht bestimmt sagen, ob die Schule seines Meisters diesseits oder jenseits des Passes lag.

Wie aber gerade bei Gossensaß der Blick nach Süden, folgend dem rasch bergab stürzenden Eisack, über dem so stolz die Ruine der Burg S t r a ß b e r g liegt, ahnen läßt, daß wir bald in eine andere Natur gelangen, uns dadurch mächtig nach dem Süden lockt, so finden sich doch auch in den Gossensasser Kunstwerken leise Züge, die den Beginn der neuen Kunstzone andeuten, dadurch darauf hinweisen, daß mehr noch als scharfe Gegensätze feine Übergänge das Charakteristische des Kunstlebens an der Brennerstraße sind. Wir beobachteten dies schon in Nordtirol, noch mehr zeigt es sich im reicheren Kunstleben Südtirols.

Schon der Meister Lienhart Pfarrkircher weist mit der Kirche zu Wiesen bei Sterzing ein wenig südlich; der Altar der Barbarakapelle ruft uns gerade dadurch, daß er in verhältnismäßig später Zeit eigentlich noch ein Denkmal mittelalterlicher Kunst ist, die großen südtiroler Altäre vom Ausgang des Mittelalters ins Gedächtnis und das Wandgemälde des Todes der Maria von 1515 ist, wenn auch noch so bescheiden, doch eine Mahnung, ein Vorbote der für die Kunst Südtirols vor allem charakteristischen Wandmalerei.

Folgen wir dem Laufe des Eisack, so finden wir schon in dem nächsten Dorfe R i e d ein Gemälde, das bestimmter und interessanter von der Wandmalerei dieser Gegend erzählt. Rechts der Straße liegt ein unscheinbares Haus, dessen schlichtes Äußere, dessen niedrige und gewölbte Räume im Innern mit ihrem gründlichen Schmutz auf hohes Alter und die fortschreitende Annäherung an den Süden hinweisen. Aber an der der Straße zugekehrten Seite besitzt das Haus ein beachtenswertes Kunstwerk, ein Wandgemälde des 15. Jahrhunderts, das unter einem gotischen Baldachin stehend den hl. Jakobus darstellt und St. Christoph, den wir an den Außenseiten so zahlreicher Kirchen und Kapellen Südtirols sehen.

Mittelalterliche Wandmalereien finden sich an den Bauernhäusern in Nordtirol und Bayern nicht, so zahlreiche Fresken diese, besonders aus dem 18. Jahrhundert, besitzen. Die Wandgemälde sind hier aber noch dazu durchaus keine Bauernarbeit, sondern zeigen die Hand eines geübten Malers, der wohl der Schule von Brixen angehörte. Finden wir in unseren Bauernhäusern des Nordens ein Kunstwerk, so ist es, abgesehen von jenen Malereien des 18. Jahrhunderts, fast immer in der Stube geborgen; hier war im Haus die Kunst durchaus nicht tätig, aber nach der Straße hin wurde das Haus mit einem hübschen Gemälde geschmückt. Das ist charakteristisch für die Annäherung an den Süden, ruft uns bedeutende Gegensätze im Charakter deutscher und italienischer Kunst ins Gedächtnis.

Nur in einer Gegend, in der die Wandmalerei damals breiteste Wurzel gefaßt hat, ist es denkbar, daß sich an einem Bauernhaus ein gutes spätmittelalterliches Wandgemälde findet, in Brixen war dies, wie im Pustertal und in Bozen, damals der Fall, und ähnlich treffen wir es, aber erst im 18. Jahrhundert, in Bayern. Diese echt volkstümliche Wandmalerei im späteren Mittelalter aber, der keine andere Gegend Deutschlands etwas Ähnliches an die Seite stellen kann, ist jener Zug der südtiroler Kunst, der am deutlichsten die Anregung Italiens erkennen läßt. Aber nicht nur die ausgedehnte Übung der Wandmalerei, sondern auch der einfache große Stil und das Ornament des Rahmens mahnen, obgleich nur in sehr allgemeinen Zügen, schon bei dem Bauernhaus in Ried an den Einfluß italienischer Kunst auf die Südtirols.

Gegenüber den Gossensasser Kunstwerken, die doch in erster Linie an den Zusammenhang mit dem Norden erinnern, stoßen wir bei dem Bauernhaus in Ried auf ein Kunstwerk, das, ein vorgeschobener Posten, deutlich nach Süden weist. Zunächst nach Brixen, durch den Charakter der Brixener Malerschule aber unwillkürlich weiter dem Flußlauf folgend nach Italien.

Daß aber trotz solcher Einzelzüge Charakter und Entwicklungsgang der Kunst hier ganz denen des übrigen südlichen Deutschlands

entsprechen, keineswegs schon durch das Überwiegen italienischer Einflüsse eine Sonderstellung gewinnen, zeigt gleich die Kirche von Ried. Ihre Ausstattung hat sich einheitlich aus der Zeit von 1669 erhalten. Gerade im Barock liegt es nahe, besonders starke italienische Einflüsse zu vermuten, die finden wir hier aber durchaus nicht, sondern der stattliche Hochaltar von bedeutender Wirkung mit seinen überlebensgroßen, etwas derben Seitenfiguren St. Peter und Paul und die beiden Seitenaltäre zeigen rein deutschen Charakter.

Bei Sterzing erweitert sich das Eisacktal, es münden hier das Pfitsch- und Riednauntal. Der landschaftliche Charakter gleicht noch dem an der Nordseite der Alpen durch die hohe Lage (949 m), vor allem durch die stattlichen Wälder. Besonders macht sich das im Vorfrühling geltend, wo wir so gern nach Italien wandern, wo hier in den engeren Tälern und an den Nordhängen noch viel Schnee liegt, während unten in Brixen sich schon der Frühling regt. Nur das hohe Ansteigen der Wiesen und Felder, besonders an den Südhängen, die hohe Lage mancher Orte wie etwa Telfes und einzelne der graublauen Spitzen, die sich so verblasen vom Himmel abheben, erinnern daran, daß wir am Südhange sind; eine Mahnung, die an heißen Sommertagen die Sonne manchmal recht eindringlich, gar angenehm aber an hübschen Herbsttagen ausspricht.

Die Erweiterung des Tales durch das Münden der Seitentäler, dazu das Eintreffen des alten Saumweges, der von Meran über den Jaufen führt und sich hier mit der Brennerstraße vereinigt, mußten zu einer bedeutenderen Ansiedlung führen. Seit Innsbruck ist es die erste Stadt, die wir betreten, der erste Ort, der fähig war, ein, wenn auch bescheidenes, künstlerisches Leben zu betätigen.

Unsere Straße führt mitten durch die Stadt (Abb. 38 u. 39), sie bildet deren Hauptstraße, ja eigentlich die ganze Stadt, denn die Nebengassen sind gar unbedeutend. Dem Ruhepunkt an der Brennerstraße verdankt Sterzing in erster Linie seinen Wohlstand, woran schon die hübschen alten Schilder gar lustig erinnern, die an langem, kunstvoll geschmiedetem Arm die Wahrzeichen der zahlreichen Wirtshäuser weit in die Straße hinaushalten.

Die Durchführung der großen Handelsstraße durch den Ort, die Rudolf IV. 1363 verordnete, legte den Grund zu Sterzings größerer Bedeutung. Eine ordentliche Befestigung, die sonst für deutsche Städte, oft für erheblich kleinere charakteristisch ist, hat Sterzing auch im Mittelalter nicht besessen; es wollte sich nicht abschließen zur Verteidigung, sondern war allenthalben offen, einladend zu fröhlicher Rast. Der Hauptturm der Stadt, der hohe Zwölferturm (Abb. 38), zu dem Erzherzog Sigmund 1468 den Grundstein legte, ist kein Verteidigungs-

turm, sondern steht mitten in der Stadt und die Hauptstraße zieht unter ihm durch, seinen Namen aber trägt er davon, daß seine Glocke die Mittagsstunde verkündet.

Gesteigert wurde Sterzings Wohlstand gleich dem von Schwaz, Hall und Gossensaß besonders im 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts durch den Bergbau, an den an zwei Häusern noch eingemauerte Erzstufen über den Türen und Bergwerkshammer an Torbogen erinnern, mit dem Ende des 16. Jahrhunderts ging der Bergbau stark zurück und hörte im 18. allmählich ganz auf, wodurch der Wohlstand der Stadt wesentlich litt.



38. Aus der Hauptstraße Sterzings.

Sterzing, das seinen alten Charakter treu bewahrte, erinnert stark an die Städte des Inntals, wozu viel beiträgt, daß hier wie bei jenen das späte 15. und das 16. Jahrhundert, und zwar bezeichnend für Tirol mit dem Überwiegen spätgotischen Charakters, die Physiognomie der Stadt bestimmen.

Schon der erste Blick in die Stadt ruft uns diese Zeit ins Gedächtnis, wenn wir am Nordende eintreten und die Straße hinabsehen, zu der die südlichen Berge einen so schönen Hintergrund bilden. Die beiden Hauptgebäude gehören jener Zeit an, der stattliche Zwölferturm der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das Rathaus hauptsächlich den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Diese stehen aber nicht in einer fremden Umgebung, sondern, was hier gerade das Reizende ist, das ganze Straßenbild trägt einen einheitlichen Charakter.

Der Charakter des reinlichen Städtchens ist echt deutsch. Das wird einem ganz besonders klar, wenn man direkt aus Italien kommend hier Halt macht, sich freut an den zahlreichen Erkern, von denen jeder wenigstens ein bischen anders als sein Nachbar gestaltet ist, an dem sauberen Anstrich der Häuser, an den sorgfältigen um Türen, Fenster und Erker gezogenen weißen Rahmen.

Natürlich haben sich zwischen die Häuser des 15. und 16. Jahrhunderts allmählich auch neuere geschoben und manches alte mußte sich neue Zier gefallen lassen. Aber das belebt nur das Bild, erinnert daran, daß mehr als vier Jahrhunderte schon der große Handel durch den Zwölferturm und Sterzings Straße zieht, das gleichwohl ein stilles, gemütliches Städtchen blieb. Im ganzen hielt man aber, wenn auch einzelne Züge den Wechsel der Zeit deutlich verraten, stets an der altväterlichen Bauweise fest und so blieb das Straßenbild, das schönste am Brenner, ein selten harmonisches, zugleich aber wurde es ein recht mannigfaltiges.



39. Aus der Hauptstraße Sterzings.

Der Typus des Tiroler Hauses, dessen wir oben ja eingehend gedachten, wird streng festgehalten bis in dieses Jahrhundert. Dem 15. Jahrhundert gehören noch zwei interessante gotische Häuser der Altstadt an sowie das Portal am Wirtshaus zur Lilie von 1461. Den gotischen Spitzbogen finden wir aber auch noch am Flamberghaus bei den Arkaden, welche vom Rathaus bis zum Südende der Stadt die Straße auf der Ostseite begleiten, während das Haus nebenan schon den späteren Rundbogen besitzt. Die Hochwand, die das Dach verdeckt, bekrönen häufig noch die mittelalterlichen Zinnen, daneben aber sehen wir sie auch gerade abschließen, oder das Geizkoflersche Haus zeigt den abgetreppten Giebel, während ein anderes im vorigen Jahrhundert einen Rundgiebel mit volutenartigen Ausläufern erhielt, also gewissermaßen dies Motiv ins Rokoko übersetzt.

Die späteren Zutaten an den Häusern aber erzählen, wie jeder Besitzer stolz auf sein Eigentum war und es noch ein wenig zu verschönern suchte. Da sehen wir aus dem 16. Jahrhundert Wappen

oder Hausmarken angebracht, dort wurden im 17. zierliche eiserne Gitter an die Fenster gemacht, und von dem wichtigen Ereignis eines neuen Verputzes des Hauses im 18. oder im Beginn des 19. Jahrhunderts zeugen noch die einfachen, zuweilen aber stilistisch ganz charakteristischen Rahmen um Fenster und Türen.

Wie die Bürgerhäuser von der Geschichte der Stadt und von der manches einzelnen Bürgers berichten, der hier gebaut und sich des Lebens gefreut hat, bis er hinausgetragen wurde zur Pfarrkirche, wo wir noch seinen Grabstein finden, so, aber noch feiner und bedeutender, würde uns auch die Pfarrkirche, in der ja all dies Leben wiederklingen soll, von der Stadt und ihren Bürgern erzählen, wäre sie nicht 1859 restauriert, d. h. ausgeräumt und in einer jämmerlichen Gotik umgestaltet worden. Es ist merkwürdig, daß man bei solchen Restaurationen, die beständig den historischen und künstlerischen Reiz unserer Kirchen schädigen, nicht bedenkt, wie durch das geschmacklose Umgestalten und Entfernen von Kunstwerken aus jener Chronik der Stadt, welche die Kirche bilden soll, die Blätter herausgerissen werden. Jene individuellen Züge, die uns eben in der Hauptstraße Sterzings so sehr erfreuten, wurden in der Pfarrkirche bei der Renovation großenteils beseitigt, um moderner Schablonenarbeit Platz zu machen, die jedes persönlichen Charakters entbehrt und daher ebenso gut in Böhmen wie hier stehen kann.

Die Pfarrkirche Sterzings liegt merkwürdigerweise, höchst charakteristisch für die offene Stadt, gut fünf Minuten südlich derselben im freien Felde, bei dem Haus des deutschen Ordens, dessen Schutz sie als Deutsch-Ordenspfarre unterstellt war.

Der einschiffige Chor der Pfarrkirche, der, erheblich niedriger als das Schiff, dadurch einen etwas altertümlichen Eindruck macht, wurde hauptsächlich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, etwa seit 1417, gebaut und gegen 1473 vollendet, während der Turm 1443 begonnen wurde[1]).

Im Langhaus werden die drei Schiffe der Hallenkirche durch je vier schlanke, sehr weit gestellte Pfeiler getrennt, so daß der imposante Raum eine lichte, freie Wirkung erhält.

Über den Bau des Langhauses, den Meister Caspar Köchl leitete, geben mehrere Inschriften Aufschluß.

Das älteste Datum findet sich an dem Südportal. Im Gegensatz zu dem sonst schlichten Äußeren der Kirche, das nur am Chor etwas reicher behandelt ist, zeigt dieses eine hübsche Dekoration und damit

1) Tiroler Kunstfreund 1890 Nr. 8 Fischnaler: Zur Baugeschichte der Pfarrkirche in Sterzing. Ferdinandeums-Zeitschrift 1884, Seite 105 u. ff. Fischnaler: Beiträge zur Geschichte der Pfarrei Sterzing.

wieder jenes Streben, wenn nicht das Ganze, so doch wenigstens einen Teil der Kirche mit feiner Kunst zu schmücken. Entworfen wurde die Dekoration 1498 durch den Sterzinger Maler Mathias Stöberl, von dem wir in dem Altar der Magdalenenkirche in Riednaun von 1509 noch ein prächtiges Kunstwerk besitzen, ausgeführt wurde sie durch den Bildhauermeister Thoman.

An den gotisch profilierten Wänden dieses Portals sind das Stadtwappen von Sterzing und das Gerichtswappen von Freundsberg angebracht, auf dem Türbalken aber folgende Inschrift, die von der Grundsteinlegung durch Kaiser Maximilian I. 1497 berichtet: »Rex edis huius primum Maximilianus pro fundamentis hic posuit lapidem a Brixenensi suffraganeo devotissime benedictum. Anno 1497 decimo Kalend. Marcii.« Im Bogenfeld sehen wir, recht elegant ausgeführt, zwischen dem Tiroler und Habsburger das Reichswappen, darüber aber Maria, die dem Kinde auf ihrem Schoß einen Apfel reicht.

Die Jahreszahl 1510 steht auf einem Gewölbeschlußstein, der beim Umgestalten der Kirche herausgebrochen und neben diesem Portal eingemauert wurde. Die Vollendung des Baues 1524 meldet eine Inschrift am Ostpfeiler der nördlichen Arkade, sie muß sich aber noch bis gegen 1533 hingezogen haben.

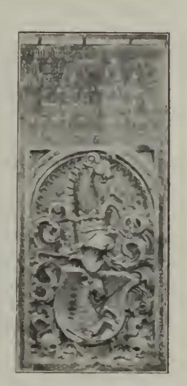
Als Förderer des Baues der Pfarrkirche nennt eine Inschrift am Ostpfeiler der südlichen Arkade Joerg von Fruintsperg zu Mindelheim, Sant petersperg und strasperg kaiserlicher Obrister, Feldhauptmann usw. Sie wurde 1528 also im Todesjahr des berühmten Feldherrn angebracht. Die Inschriften an den übrigen Pfeilern nennen neben der Bruderschaft von St. Jakob (1515) eine Reihe Sterzinger Bürger als Wohltäter des Baues, nämlich Christoph Kaufmann (1505), Hans Pölsterl (1514), Hans Köchl (1509), die Familie Jöchl (1512).

1753 wurde die Kirche in Rokoko umgestaltet. Die Rippen und Schlußsteine der Gewölbe wurden herabgeschlagen, um den schwachen Fresken des »academicus vienensis« Adam Moelckh Platz zu machen, die Pfeiler erhielten damals recht elegante Stucko-Kapitäle.

Von dekorativer spätgotischer Steinplastik, wovon jenes Südportal ein so reizvolles Beispiel, findet sich in der Kirche nur noch eine kleine Ölberggruppe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts über der Sakristeitür. Jener Portaldekoration nahe verwandt aber ist die gleichzeitige, recht gute Madonna mit dem Kinde über dem Westportal der benachbarten Wallfahrtskirche in T r e n z. Diese Kirche, nach der Inschrift am Südportal 1498 gebaut, gleich der Sterzinger Pfarrkirche 1753 verändert und ebenfalls von Adam Moelckh ausgemalt, hat sonst vom gotischen Bau nur noch zwei hübsche, gedrehte Marmorpfeiler unter der Westempore erhalten.

An die dekorative Plastik schließen sich die Grabsteine. Mittelalterliche sind in Sterzing nicht mehr vorhanden, vor allem wohl, weil der auf uns gekommene Kirchenbau in der Hauptsache erst dem 16. Jahrhundert angehört. Von dieser Zeit an aber finden wir zahlreiche Grabsteine, für die der Sterzinger Marmor ein hübsches Material bot, das in Brixen schon im 14. und 15. Jahrhundert zu solchen Arbeiten verwendet wurde, dessen sich im 16. und 17. Jahrhundert ja auch Alexander Colin bediente [1]).

Unter den zahlreichen Grabsteinen an der Pfarrkirche finden sich zwar nur wenige von erheblicher künstlerischer Bedeutung, aber doch ist das Studium namentlich derer aus dem 16. Jahrhundert mehrfach von Interesse [2]). Es gewährt einen seltenen Einblick in eine derartige Lokalschule, die wichtig sind, um das deutsche Kunstleben in seiner außerordentlichen Mannigfaltigkeit zu studieren, die mit die wesentlichsten Träger von dem sind, was wir volkstümliche Kunst nennen.



40. Grabstein des H. Köchl. † 1505.

Die Reihe genau datierter Werke des 16. Jahrhunderts zeigt klar gewisse Grundzüge der Entwicklung der Kunst jener Zeit, wie sie herauswächst aus jener des 15., die des 17. Jahrhunderts vorbereitet, wie die großen stilistischen Wandlungen der Periode widerklingen auch bei den Steinmetzen Sterzings, das zwar durch die Brennerstraße in steter Beziehung mit der großen Kunstwelt stand, wo sich aber doch nur ein bescheidenes Kunstleben entwickeln konnte. Und schließlich noch eines, die Grabsteine erzählen so viel von den alten Bürgern der Stadt, daß sie rasch in deren Geschichte einführen, die Vergangenheit gerade der kunstgeschichtlich interessantesten Periode Sterzings gestaltet sich dadurch zum lebensvollen Bilde, worum es dem Kunsthistoriker denn schließlich doch vor allem zu tun ist.

Der Grabstein des 1505 gestorbenen fürnehmen Hans Köchl (2,35 : 1,07 Meter Abb. 40) und seines in dem gleichen Jahre gestorbenen Sohnes Hans mit deren Wappen ist eine tüchtige Arbeit, die durch gotisches Ornament noch an die mittelalterliche Kunst erinnert. Ebenso ist auch bei dem Grabstein des den 29. August 1506 gestorbenen fürnehmen Steffan Selauer Bürger zu Sterzing und seiner den 22. März des gleichen Jahres gestorbenen Gattin das

1) Semper: Ferdinandeums-Zeitschrift, III. Folge, 40. Heft: Neues über A. Colin.
2) Eingehend bespricht diese Grabsteine Lübke: Kunstwerke und Künstler, S. 175 u. ff., er scheint mir jedoch ihren künstlerischen Wert wie ihre Stellung in der Geschichte der Renaissance zu überschätzen, auch kann ich ihm in der Annahme italienischer Arbeit für einzelne Grabsteine nicht folgen.

Ornament der Wappen noch gotisch, allerdings sehr frei behandelt, aber die Einfassung bildet ein einfacher Renaissancerahmen. Noch mehrere Grabsteine, darunter auch der des 1502 gestorbenen Michael Geizkofler und seiner 1518 gestorbenen Gattin Elisabeth, dann jener des Bürgers Adam Flamm von 1536, des 1550 gestorbenen Stadt- und Landrichters Joseph Grebner, zeigen die Wappen der Verstorbenen und einfache Renaissancerahmen oft ganz geschickt angeordnet, jedoch ohne sonderliche Bedeutung; auf einem hübschen Wappenstein der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts ging die Inschrift, die einst auf einer Bronzetafel eingelassen war, verloren.

Auch aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden sich noch solche Grabsteine mit Wappen und einfachen Renaissancerahmen, wie der 1566 gefertigte für Michael Kofler († 1528) und seinen Sohn Mathäus († 1562) und der des Stadtrichters Christoph Grebner († 1582) und seiner Frau Christina († 1581), auch im 17. Jahrhundert kommen sie noch vor, wie der des 1615 gestorbenen Abraham Geitzkofler oder in dem benachbarten Wiesen der des Christoph Geitzkofler (1616) beweisen; ja auch noch aus dem 18. Jahrhundert treffen wir einen hübschen Wappenstein auf dem Grabe des 1732 im Alter von 84 Jahren gestorbenen Joseph von Leitner und seiner 1734 76 Jahre alt gestorbenen Gattin Elisabeth.



41. Wappen vom Grabstein des Hans Prugger. † 1565.

Daneben wird es aber, charakteristisch für die allenthalben zunehmende Neigung zum Malerischen, seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hier, wie anderwärts, mehr und mehr üblich unter Anschluß an die gemalten Epitaphien, den Grabstein mit dem Relief einer biblischen Darstellung zu schmücken und daneben den Stifter und seine Familie im Gebete darzustellen. Das Ornament, auch die Wappen dieser Grabsteine sind schlichte, aber meist ganz ansprechende Arbeiten, dagegen sind die figürlichen Darstellungen in der Regel recht schwach, wie bei dem Grabstein des Sterzinger Postmeisters Hans Prugger († 1565) (1,34 : 0,92 Meter Abb. 41), in dessen oberem Teil der Verstorbene und seine Gattin zu dem Gekreuzigten beten; auch das Relief der Erweckung des Lazarus, sowie das Portrait des Bürgers Andreas Rauch († 1570) und seiner Gattin Rosina († 1567), die 1578 ausgeführt wurden, sind unbedeutend.

Zwei dieser Relief-Grabsteine stammen, wie Hans Semper nachgewiesen [1]), aus der Werkstatt Alexander Colins und deuten damit

1) Ferdinandeums-Zeitschrift III. Folge, 40. Heft: Neues über A. Colin.

auf Beziehungen zwischen Sterzing und Innsbruck. Der eine dieser beiden an der Westseite der Kirche eingelassenen Steine, dessen Relief Christus am Kreuz, zu dessen Füßen Maria und Johannes, über dem Kreuz aber Gott Vater zeigt, ist eine schwache Werkstattarbeit, er schmückt das Grab der den 2. Februar 1592 gestorbenen Frau Marie Salome, die in zweiter Ehe mit dem Rat Uriel Geizkofler verheiratet war. Jedenfalls erheblich besser, nach Sempers Ansicht sogar eine eigenhändige Arbeit Colins, ist auf dem zweiten Grabstein, dem des am 9. Februar 1602 gestorbenen Gregor Löffler des Jüngeren, das Relief der Auferstehung Christi, unter dem neben den Wappen der Verstorbene mit zwei Söhnen und seine Gattin mit einer Tochter knien.

Bei dem hl. Kreuzkirchlein am Südende von Sterzing steht ein Bildstöckel, wie wir sie in Bayern häufig treffen, die aber wegen der gemalten Bildstöckel in Südtirol seltener werden, das 1516 Joachim Epaner stiftete. In einfachen Reliefen sind Ölberg, Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Christi dargestellt. Eine bescheidene, aber nicht schlechte Arbeit, ansprechend schon durch seinen Platz an der Landstraße, durch den es daran erinnert, wie die kirchliche Kunst jener Zeit vor allem darin echt volkstümlich war, daß sie allenthalben zum Volke sprach.

Das älteste plastische Werk Sterzings, die Madonna der Peter- und Paulskirche am Jöchelsturm, führt uns zur statuarischen Plastik und zugleich, da sie eine Holzfigur, zur Schnitzkunst, die hier auch die eigentlich volkstümliche Art der Plastik. Die Entstehung dieser dreiviertellebensgroßen Figur, die in einem Glaskasten neben dem Hochaltar steht, ist in den Beginn des 14. Jahrhunderts zu setzen. In der Rechten hält die stehende Madonna das Zepter, in der Linken das Christuskind, welches nach seinem linken Füßchen greift. Schon dieses Motiv verrät lebensvolle Auffassung, die natürlich bei einem solchen Werk besonders erfreut, bei dem wir den Bildhauer noch mühsam nach den ersten Grundlagen seiner Kunst ringen sehen. Denn, obgleich die Arbeit für ihre Zeit sehr tüchtig, zeigt sie doch eine primitive Entwicklungsstufe, was ja in der Zeit begründet ist. Eine solche spricht sich sowohl durch die unverstandenen Körperformen und die langgezogenen Falten aus, wie auch durch die starren, geschlitzten Augen und jenes eigentümliche Lächeln, das sich als ein erster Versuch, das Gesicht durch das Mienenspiel freundlich zu beleben, in der frühen Plastik aller Völker findet.

Zahlreich werden die Werke statuarischer Plastik in Sterzing und Umgebung seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, besonders am Schluß desselben, wo ja Sterzings Kunst sich überhaupt reicher entfaltet.

Diese Gruppe leitete ehedem der stattliche Hochaltar der Pfarrkirche glänzend ein, der jedoch nicht die Arbeit eines Sterzingers, sondern 1456 bis 1458 durch Hans Mueltscher gefertigt wurde, der 1427 in Ulm als Bürger aufgenommen wurde, womit wir also wieder auf die Beziehungen der Kunst Sterzings zu jener nördlich des Brenners gewiesen werden [1]).

Wohl schon bei der Rokokoumgestaltung der Pfarrkirche wurde dieses wichtigste Denkmal Sterzings aus der Mitte des 15. Jahrhunderts von seinem Ehrenplatze entfernt und zertrümmert, so daß nur Fragmente desselben erhalten sind. Die Mittelfigur der Maria mit dem Kinde hat stark restauriert in dem äußerst schwachen, modernen Hochaltar der Pfarrkirche Platz gefunden. Barbara und Margaretha, die neben ihr stehen, gehören trotz alter Büsten, die bei ihnen verwendet wurden, durch gründlichste Überarbeitung derselben so ganz der modernen gotischen Restauration an, daß sie für Mueltschers Charakteristik nicht in Betracht kommen. Besser erhalten, wenn auch durch den Anstrich des 18. Jahrhunderts mit weißer Ölfarbe in ihrer Wirkung stark beeinträchtigt, sind die Statuen: Katharina, Apollonia, Barbara, Ursula, die jetzt auf dem Hochaltar der 1678 bis 1681 gebauten Margarethenkirche stehen, auf dem an Ostern auch die Büsten Christi und der Apostel ausgestellt werden. Die Statuen Georgs und Florians kamen in die Spitalkirche, die Flügel mit den Gemälden auf das Rathaus.



42. Madonna vom Hochaltar in Sterzing.

Die plastischen Arbeiten des Altars sind, da Mueltscher wiederholt als Schnitzer bezeichnet wird, wohl seine eigenste Arbeit und scheinen um so mehr geeignet den Ausgangspunkt für die Beurteilung des Werkes zu bilden, als durch die zahlreichen Denkmäler, das Bild, das wir von der süddeutschen Plastik jener Zeit besitzen, weit vollständiger als das von der Malerei ist.

Als Ganzes muß der Hochaltar ein sehr stattliches, eindrucksvolles Werk gewesen sein, ein würdiger Repräsentant künstlerischen Könnens um Mitte des 15. Jahrhunderts, die Arbeit eines tüchtigen

1) Die Entdeckung Mueltschers ist ein Verdienst Fischnalers (Kunstfreund 1890, Ferdinandeumszeitschrift 1895). Eine eingehende kunstgeschichtliche Würdigung des Sterzinger Altares brachte zuerst Franz v. Reber: Sitzungsberichte der historischen Klasse der bayerischen Akademie d. Wissenschaften 1898. Vollständige photographische Publikation durch die kunsthistorische Gesellschaft 1898. Eine sehr breite ästhetische und kunstgeschichtliche Behandlung, der ich jedoch in vielem nicht zustimmen kann, bringt über den Künstler Franz J. Stadler: Hans Mueltscher. Straßburg 1907.

Mannes. Dagegen halte ich es für irrig, in Mueltscher einen epochemachend in den Gang deutscher Kunst eingreifenden Meister zu sehen.

Die Statuen sind für diese Zeit gute aber nicht hervorragende Arbeiten, neue Momente bringen sie nicht. Das Verständnis des menschlichen Körpers ist noch eng begrenzt, wie schon die Haltung der weiblichen Figuren zeigt, in der das 14. Jahrhundert noch mehrfach nachklingt, deren reich drapierte Gewänder nicht genügend durch den Körper motiviert sind. Noch mehr fällt die schwache Haltung der beiden unsicher stehenden Ritter auf.

Die Zunahme schärferer Beobachtung und damit stärkeres Eingehen in das Detail ist einer der wesentlichsten Fortschritte der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, der um Mitte desselben schon eine beachtenswerte Höhe erreichte. Äußerlich und daher recht sinnfällig sehen wir dies in der sorgfältigen Behandlung der Rüstungen bis in die kleinsten Einzelheiten der Riemen, Scharniere usw., nicht minder aber macht es sich geltend in dem reichen Faltenwurf der weiblichen Heiligen. Derselbe gründet jedoch keineswegs auf scharf eindringender, sondern nur auf sehr allgemeiner Naturbeobachtung, der Zug der Falten ist auch deshalb meist nicht genügend motiviert, in den Einzelheiten nicht charakteristisch.

Der Schönheitssinn, welcher der einfach großzügigen Kunst des 14. und frühen 15. Jahrhunderts so oft Reiz verleiht, allerdings großenteils darin gründet, daß man des Details noch wenig achtet, wirkt in diesen Figuren vielfach nach. Daneben beginnt aber der Sinn für Individualität sich stärker zu regen. Da und dort zeigt er sich in den weiblichen Köpfen, bestimmter in dem trutzigen Florian, besonders aber in den Büsten der Apostel, die hiezu ja auch am meisten aufforderten. Dabei ist allerdings sehr zu bedauern, daß dieselben durch Überstreichen und Restaurieren recht erheblich gelitten haben, ja z. B. die Büste Christi sogar ganz modernisiert wurde. Fein durchgebildet waren die Köpfe übrigens wohl nicht. Die teilweise stark überarbeitete Haarbehandlung scheint wie ja auch bei den ritterlichen Heiligen für jene Zeit recht altertümlich. Daß die Köpfe sich in Äußerlichkeiten wie der allgemeinen Kopfbildung, dem Bart und ähnlichem bestimmt unterscheiden ist nichts Neues, dagegen erscheinen einige Motive wie z. B. die Haltung des Paulus originell, ebenso die Charakteristik einzelner Köpfe wie etwa die des ein wenig derben des Petrus.

Die Madonna des Hochaltars lockt zu einer Parallele mit jener des frühen 14. Jahrhunderts in St. Peter und Paul. Wir sehen dadurch die wesentlichen Fortschritte der Kunst in anderthalb Jahrhunderten. Denn während jene Maria aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts durch das geringe Verständnis für den Körper. die geschlitzten

Augen und das altertümliche Lächeln auf den unbefangenen Beschauer einer entwickelten Kunstperiode fast komisch wirkt und er erst durch kunstgeschichtliches Studium das Verständnis für die historische Bedeutung dieser Figur finden kann, so ist dagegen die Maria auf dem Hochaltar der Pfarrkirche schon ein Kunstwerk, das fesselt, dessen schlichte Schönheit erhebt und erfreut. Ja diese täuscht sogar zunächst über manche Schwächen hinweg, die wir erst bei sorgfältigerem Studium finden, bei dem wir allerdings sehen, daß die Plastik auch dieser Periode noch einen beträchtlichen Weg zu einer wirklich naturwahren Kunst zurückzulegen hatte.

Die Altarflügel auf dem Rathause waren roh übermalt, wurden aber durch Professor Hauser in München glücklich restauriert. Sie stellen auf den Innenseiten die Verkündigung, Geburt Christi, die hl. drei Könige und den Tod Mariä, auf den Außenseiten Passionsszenen dar. Der einfache Stil der Gemälde, der sich durchweg auf die Hauptsache beschränkt, findet seine Erklärung in der Entstehungszeit des Werkes bald nach Mitte des 15. Jahrhunderts. Charakteristisch ist hierfür namentlich auch die Art, wie der Künstler die Umgebung behandelt. Durch wenige Gebäude deutet er bei der Kreuztragung die Stadt an, die aber doch ein charakteristisch deutsches Städtebild bietet, dadurch darauf hinweist, daß die Natur und nicht niederländische Kunst den Naturalismus dieses Malers anregte. Dies zeigen auch die Bäume, die von einer für die deutsche Landschaftsmalerei der Zeit auch in Miniatur und Wandmalerei sehr bezeichnenden allgemeinen Beobachtung ausgehen und gleich etwa der Quelle oder dem geflochtenen Zaun erkennen lassen, wie einzelne Eindrücke besonders fest in dem Künstler hafteten.

Gerade für die selbständige, allerdings noch sehr bescheidene deutsche Naturbeobachtung der Zeit ist Mueltscher interessant. Einfach und bescheiden ist seine Kunst, die Malerei noch mehr als die Plastik. Nicht in feiner Durchführung, nicht in tiefer Charakteristik ruht die Wirkung dieser Bilder, sondern in dem schlichten mit so geringen Mitteln gegebenen Empfinden, das aber doch beim Tode Mariä ergreift, ebenso wie in der Kreuztragung mit dem edel aufgefaßten Christus, den schmerzbewegten Gestalten von Maria und Johannes, während dagegen der Verkündigung etwas Feierliches innewohnt, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige aber gerade in ihrer Naivität gar gemütlich und auch gemütvoll sind. Um dies zu empfinden, muß man diese Kunst aber auch schlicht und einfach nehmen, wie sie ist und der ganze Meister Mueltscher.

In Sterzing selbst hat sich wegen der späteren Änderungen nur sehr wenig aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erhalten. Charakteristisch für diese Zeit ist eine halblebensgroße Pietà in dem Kreuzkirchlein, welche die offenbar mit durch das damalige Überwiegen

der Schnitzkunst bedingten, scharfbrüchigen Falten recht manieriert gehäuft hat. In diese Zeit gehört wohl auch der kreuztragende Christus mit Simon von Cyrene, der irrtümlich Mueltscher zugeschrieben wurde, in der Pfarrkirche, während die schwache Kreuzigung daselbst erst aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts stammt.

In der Nähe Sterzings finden sich besonders gute Skulpturen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Stilfes. Die Kirche, nach einer Inschrift am Portal unter dem Pfarrer Johannes Aerb seit 1477 erbaut, wurde im Rokoko und besonders in unserem Jahrhundert (1840—43) so vollständig umgestaltet, daß sich von dem alten Bau fast nichts mehr erhalten hat. Erhebliches Interesse besitzen aber eine Reihe zum Teil vorzüglicher Holzfiguren des 15. und 16. Jahrhunderts [1]), die leider im 18. Jahrhundert weiß angestrichen wurden. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen von diesen die sehr guten, fast lebensgroßen Figuren der hl. Ursula und Katharina auf dem zweiten Altar rechts, dem Ende des Jahrhunderts aber gehört die hübsche, lebensgroße Maria mit dem Kinde an, welche auf dem Halbmond steht, neben dem wir zwei Engel sehen, und die jetzt außen an der Fassade angebracht ist, wo das feine Kunstwerk jedem Unbill der Witterung preisgegeben ist.

Die 1687 erbaute Kirche zu Mareit [2]) besitzt auf einem guten Altar aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der in einer südlich an den Chor gebauten Kapelle steht, zwei sehr feine Holzstatuetten aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Die eine derselben, St. Leonhard (60 cm hoch), hält in der Linken ein Buch, in der Rechten Stab und Kette, die andere (75 cm hoch) eine ganz reizende, noch dazu trefflich erhaltene Figur, St. Florian, neben dem ein brennendes Schloß steht, hat eine sehr hübsch gearbeitete Rüstung, in der Linken hält er die Lanze, in der Rechten den Kübel.

Über Mareit führt der Weg in das großartige, stille Riednauntal, das zur Zeit von Sterzings Blüte durch seinen Bergbau eine erhebliche Bedeutung besaß, an die noch die reichen Kunstschätze der Magdalenenkirche in Außer-Riednaun erinnern, die wir gleich beim Eintritt ins Tal ein wenig seitwärts auf einsamer Höhe liegen sehen.

Die 1415 Meter hochgelegene Magdalenenkirche, die nach der Jahreszahl am Triumphbogen 1481 gebaut wurde [3]), ist ein gutes

---

1) Im Jahre 1488 wird die Weihe dreier Altäre berichtet, den 7. Januar 1489 werden auf Bitten des Pfarrers Johann Aerb Ablässe in Rom ausgestellt, andere 1494 und 1512. 1496 wird eine Weihe des Langhauses berichtet. Mitteilungen der 3. Archivsektion der österreichischen Zentralkommission, Wien 1893, S. 395 ff.

2) 1705—1708 erhielt diese Kirche einen neuen Hochaltar, dessen Fassung Franz Hunter, Maler zu Innsbruck, besorgte. Bd. II, S. 345 der Mitteilungen der Archivsektion der Zentralkommission.

3) In der Zentralkommission 1857, S. 327 ist die Jahreszahl irrtümlich 1281 gelesen. 1471 wird ein Ablaß für die Kirche erteilt, den 16. Juni 1482 eine feierliche Weihe berichtet. II. Bd. der Mitteilungen der Archivsektion, S. 347.

Beispiel für einen unter den spätgotischen Dorfkirchen Südtirols häufigen Typus. Der einschiffige Bau besitzt innen Wandpfeiler, die das hübsch profilierte Sterngewölbe tragen, gleich dessen Rippen sie in Sterzinger Marmor ausgeführt sind.

Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts hat sich auch noch der Hochaltar erhalten, der wohl, weil für die stattliche Kirche allzu bescheiden, 1509 durch den großen Prachtaltar von seinem Platze verdrängt und als Nebenaltar im Chor aufgestellt wurde.

Im Schrein dieses Altars vom Ende des 15. Jahrhunderts steht unter gotischer Architektur Maria Magdalena, eine anmutige, modisch gekleidete und frisierte Dame, deren ansprechender Kopf einen Künstler von entschieden feiner Naturbeobachtung erkennen läßt, nur ist sie, bezeichnend für das späte 15. Jahrhundert, ein wenig geziert, besonders in der Haltung der Hände. Die Gemälde der Flügel dieses Altars, außen eine Verkündigung, innen vier Szenen aus dem Leben der Maria Magdalena, sind bescheidene, handwerkliche Arbeiten, noch dazu roh übermalt, bei denen daher der Versuch einen bestimmten Künstler feststellen zu wollen sehr gewagt erscheint[1]).

An Stelle dieses Altares trat der glänzende Hochaltar, der schönste spätgotische dieser Gegend, an dessen Predella wir lesen: »Das werch hat gemacht maister matheis stoeberl 1509.«

Matheis Stöberl war Maler in Sterzing[2]) und als solcher wiederholt für die Pfarrkirche tätig, wo er, wie erwähnt, 1498 auch den Entwurf zu den Skulpturen des schönen Südportals machte, die Meister Thoman ausführte. Es wurde also, wie das ja Regel war, dem Maler der ganze Altar verdungen, und er bezeichnet ihn deshalb als sein Werk. Die plastischen Arbeiten wird er wohl kaum selbst ausgeführt haben, aber wahrscheinlich ist, daß er für sie Entwürfe zeichnete und zuletzt arbeitete er ja auch, indem er die Plastik bemalte, das Ganze zusammen.

In diesem Altar, wie in den Skulpturen am Südportal der Sterzinger Pfarrkirche hält Stöberl im wesentlichen an der Kunstweise des 15. Jahrhunderts fest, in dem er seine Ausbildung erhalten, in dem er ja auch schon selbständig tätig war. Daß ein Altar von 1509 noch vollkommen gotisch, ist übrigens in Südtirol durchaus nicht befremdend, so wenig als sonst in Deutschland, ja man trennt sich hier sogar nur besonders langsam und schwer von den spätgotischen Altären, weil in ihnen eben so Prächtiges geleistet worden war.

In dem oberen Abschluß des einfachen gotischen Aufbaues dieses Altares stehen Christus, etwas tiefer Maria, Barbara und Katharina,

---

1) Siehe über diesen Altar auch: Semper, die Brixener Malerschule, S. 112 Anm. 2, der auf die Ähnlichkeit der Bilder mit Flügelgemälden im Ferdinandeum hinweist.

2) Fischnaler im Kunstfreund 1890 No. 8. Semper, Oberbayerisches Archiv, Bd. 49, S. 530.

neben dem Schrein Laurentius, Jakobus, Stephanus und Andreas. Im Schrein sehen wir unter spätgotischer Architektur die dreiviertellebensgroßen Hauptfiguren Georg und Laurentius und zwischen ihnen Maria Magdalena, die von Engeln zum Himmel geleitet wird, in dem Fels aber, auf dem sie steht, deuten zwei Bergleute die Stiftung des Altars durch die Knappschaft an.

Diese sehr fein empfundenen Figuren zeigen, zumal in den Köpfen, einen hervorragenden Schönheitssinn, namentlich auch in der zarten Gestalt der Magdalena, in den männlichen Figuren, namentlich im Ritter St. Georg, eine feste, energische Haltung. Dem Künstler eignet durchweg, besonders auch in den Falten, ein freier, großer Zug und er hält sich verhältnismäßig frei von der Manier, die nicht selten den Eindruck selbst bedeutender Kunstwerke der Zeit wesentlich beeinträchtigt.

Die Plastik des Altars ist wieder der Malerei entschieden überlegen, aber gleichwohl sind hier auch die Gemälde der Flügel sehr tüchtige Arbeiten, die übrigens, wie Semper nachwies, verschiedene Hände erkennen lassen, was bei einem derartigen Altar durchaus nicht auffallend ist. Die Außenseiten bringen Passionsszenen, die Innenseiten dagegen Bilder aus dem Leben der Magdalena, nämlich Christus im Hause des Simon, der Auferstandene erscheint Magdalena, die Erweckung des Lazarus und die letzte Beichte der Magdalena.

Auch die Predella ist ein feines Kunstwerk mit der Beweinung des Leichnams Christi im Schrein und den heiligen Christoph und Sebastian, Veit und Anna selbdritt auf den Flügeln. An den Ecksockeln der Predella aber sehen wir die hl. Nikolaus und Erasmus, die nach Semper [1]) Wiederholungen der Gestalten dieser Heiligen auf Dürers Holzschnitt (Bartsch 118) sind.

Tüchtige, leider stark restaurierte Schnitzwerke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts enthalten in der Magdalenenkirche auch noch die modernen Seitenaltäre, nämlich die Relieffiguren Stephanus und Laurentius im linken, Maria, Laurentius und ein fürstlicher Heiliger, sowie an der Predella Sebastian und Rochus am rechten Seitenaltar.

Auch ein Stück des in Tirol, wie in Bayern, echt volkstümlichen, geschnitzten spätgotischen Flachornamentes hat sich in der Magdalenenkirche erhalten an einem Chorgestühl mit sechs Sitzen.

Ist der Hochaltar der Magdalenenkirche ein glänzendes Beispiel jener Prachtaltäre, die für den Ausgang mittelalterlicher Kunst ganz besonders auch in Südtirol charakteristisch sind, so zeigt dagegen ein etwa gleichzeitiges, kleines, trefflich erhaltenes Altärchen in der

---

1) Ferdinandeumszeitschrift 1892 (Bd. 36), S. 535 ff., daselbst auch noch Näheres über die Gemälde dieses Altars.

Schloßkapelle der Burg Sprechenstein bei Sterzing die naiv liebenswürdige Seite, die in der Kunst jener Zeit [1]) namentlich solch bescheidenen Werken oft eigen ist. Der Altar, den reiche spätgotische Architektur bekrönt, enthält im Schrein die bemalten, 70 cm hohen Holzfiguren des sitzenden Erasmus, des hl. Christoph und Georg, in der Predella die Büsten von Georg und Barbara. Die Innenseiten der Flügel schmücken Reliefe, Maria und Anna selbdritt, darunter jedesmal ein Wappenhelm. Während diese Schnitzereien recht gut sind und besonders ansprechend im Ornamentalen, wie in der Krönung des Schreines und den beiden Wappenhelmen, sind die Gemälde der Außenseiten der Flügel: St. Ruppert und Hieronymus sehr schwach und wurden noch dazu später roh übermalt.

In der Kapelle und im Schloß Sprechenstein finden sich noch einige weitere Figuren dieser Zeit, so fünf weibliche Heilige, von denen namentlich die drittellebensgroße beachtenswert ist, die ein Buch in der Linken hält und jetzt in der Kapelle unter der Kanzel steht, ferner zwei sehr nette etwa einen halben Meter hohe Engel, die Leuchter halten, auf dem Altar der Kapelle, der, ein wenig bedeutendes Werk des 18. Jahrhunderts, jedoch einige ganz hübsch geschnitzte Rokokoornamente besitzt.

Etwas südlich von Sprechenstein liegt die bereits erwähnte Wallfahrtskirche Trens, ebenfalls mit einigen Schnitzwerken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ausgestattet. In einem spätgotischen Altarschrein stehen die dreiviertellebensgroßen Figuren der Anna selbdritt, Agnes und Margaretha und in der Kirchhofkapelle eine etwa einen halben Meter hohe Beweinung des Leichnams Christi durch Johannes, Maria und Magdalena.

In Tuins, dessen spätgotische, jedoch im Rokoko vollständig veränderte Kirche nach der Inschrift am Portal 1511 erbaut wurde, steht in einer Feldkapelle am Eingang des Dorfes eine Maria (1 m hoch), die mit beiden Händen das Kind hält, eine gute, leider roh überschmierte Figur aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

In der Kirche zu Stilfes, die wir schon wegen ihrer interessanten Figuren der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erwähnten, stehen auf dem ersten Altar rechts vom Eingang die recht guten, halblebensgroßen Statuen der hl. Margaretha und Dorothea, sowie auf einem Beichtstuhl eine sehr tüchtige, drittellebensgroße Ottilie und schließlich noch auf dem Hochaltar die bedeutenden, überlebensgroßen Statuen von Andreas und Paulus. Leider wurden diese tüchtigen Arbeiten gleich denen des 15. Jahrhunderts im 18. weiß angestrichen.

---

1) Nach dem Führer durch Sterzing S. 34 soll der Altar 1505 von Hans Meuchwez gefertigt sein, diese Bezeichnung habe ich nicht gefunden.

In den Perioden des Barock und Rokoko scheint Sterzing, dessen Wohlstand damals ja erheblich zu sinken begann, sowie die Umgebung kein reges Kunstleben entfaltet zu haben. Ein gutes Werk des 17. Jahrhunderts aber ist der Altar von 1659 in dem Kirchlein St. Zeno bei Reifenstein, zu welcher Zeit, wie die Jahreszahl 1660 z. B. im grünen Zimmer in Reifenstein beweist, auch in dem Schloß manches hergestellt wurde.

Wie überall in den katholischen Gegenden, wurden zwar auch hier im 18. Jahrhundert vielfach die Kirchenausstattungen verändert und erneut, wie namentlich 1753 die Sterzinger Pfarrkirche und die in Wiesen. Die Rokokowerke der ersteren aber sind mit geringen Ausnahmen der modernen Restauration zum Opfer gefallen, nur die zwar etwas derben, aber originellen Kirchenbänke mit den steigenden Löwen an den Wangen haben sich erhalten.

Aus dem 18., noch mehr aber aus dem 17. Jahrhundert stammen eine stattliche Reihe Prozessionsstangen in der Pfarrkirche mit teilweise feinem figürlichen Schmuck, interessant zumal durch das geschickt geschnitzte Ornament, in dem, wie auch im allgemeinen Typus dieser Stangen, die Gotik noch so stark nachklingt, daß man die Arbeiten des 17. Jahrhunderts bei oberflächlicher Betrachtung leicht für Werke der Spätgotik ansehen kann.

Eine beachtenswerte Rokokokirche ist St. Elisabeth beim Haus des deutschen Ordens. Durch Josef de Lay 1729 im Bau begonnen hatte M. Günther vor 1733 ihr Deckengemälde vollendet, der auch 1735 das Hochaltarbild mit Elisabeth und Georg malte. Der Hochaltar selbst sowie die feinen Stuckaturen stammen von Franz Xaver Feichtmayer aus Wessobrunn, mit dem Günther oft zusammen arbeitete[1]).

Tirol besitzt bekanntlich außerordentlich zahlreiche Burgen aus den verschiedensten Perioden. Teile von Hocheppan, Taufers und besonders Schloß Tirol gehören noch in die romanische Epoche; hier hat sich natürlich bloß Architektur erhalten, die zu künstlerischer Behandlung meist nur bei den Burgkapellen gelangt. Für das 14. Jahrhundert ist Burg Runkelstein mit seinen Wandgemälden eines der bedeutendsten Denkmale, und zahlreiche Burgen gehören dem Ausgang des Mittelalters und der damit so innig verbundenen Renaissance an. Diese sind geschichtlich ganz besonders wichtig, da sich im 15. Jahrhundert, anknüpfend an die kirchliche, die profane Kunst selbständig zu entwickeln beginnt, während sie sich dann im 16. eigenartiger und reicher gestaltet.

1) M. Mayr: Die Arbeiten M. Gindters in Tirol. Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Innsbruck 1902.

Die Burgen und Herrenhäuser Tirols sind hierfür aber um so interessanter, da sie mehrfach noch, so gut wie sonst nirgends in deutschen Landen, Teile der alten Einrichtung erhalten haben, wodurch wir hier auch heute noch, trotz dem vielen, was in den letzten Jahrzehnten in alle Welt entführt wurde, einen ganz einzigen Blick in die Kunst des Hauses für jene Zeit gewinnen.

Die Burgen am Rhein vor allem begeisterten die Romantiker, ihre imposanten malerischen Ruinen weckten den Sinn für Kunst und Leben jener Zeit zunächst zu poetischem Schwärmen, zum Zurückträumen in dieselbe. In den Burgen Tirols aber können wir uns in jene Zeit einleben, besonders im späten Mittelalter, was auch die jüngste Zeit mehrfach mit sorgfältigem Studium tat und wodurch wir manche Schönheit der Spätgotik kennen lernten, die man bisher viel zu wenig beachtete. Ganz einseitig betrachtete man diese nur vom Standpunkt der kirchlichen Baukunst, wo dies übrigens auch nicht ganz gerechtfertigt ist, als eine Periode des Auslebens mittelalterlicher Kunst, geradezu sogar als eine Zeit des Verfalls und übersah dadurch ganz, wie reich junges Leben in ihr keimt. Wie viel wir für eine neue Auffassung der spätgotischen Kunst des Hauses in Tirol gelernt haben, weiß jeder, der Tirol nur einigermaßen kennt und die besten modernen deutschen Arbeiten verwandter Stilrichtung in den letzten Jahrzehnten aufmerksam verfolgt hat. Eines der schönsten und mit Recht gar viel benützten Studienobjekte dieser Art liegt ganz nahe bei Sterzing, nämlich Burg Reifenstein, und in Sterzing selbst sind die Decken im Jöchelsturm eine sogar noch höher stehende Leistung spätmittelalterlichen Kunstgewerbes, während das Rathaus ein recht charakteristisches Denkmal bürgerlicher Baukunst der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist.

Den J ö c h e l s t u r m , einen stattlichen Bau, dessen hoher getreppter Giebel schon das echt mittelalterliche Haus verrät, baute in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Hans Joechl aus Stegen bei Bruneck, mit dem sich diese angesehene Familie in Sterzing niederließ. Wie Wappen und Inschrift in Mitte der Decke der Hauptstube des zweiten Stockes melden, hat Mathias Joechl 1469 diesen herrlichen Plafond einsetzen lassen (Abb. 43), ein wahres Prachtstück spätgotischer Dekoration, damals wurden wohl auch die Decken der Nebenzimmer mit den beachtenswerten Malereien geziert.

Die elegant profilierten Balken jener Decke, wie auch die Rauten, in welche die Felder zwischen denselben geteilt sind, werden durch das feinste geschnitzte Ornament geziert. Dabei entfaltet sich ein herrlicher Phantasiereichtum, der ja oft auch selbst in bescheidenen Landkirchen an dem schlichten Ornament der Emporen, Kirchenstühle und Türen so reizvoll ist. Kein Feld gleicht dem andern, auf jedem werden die zierlichen gotischen Ranken anders verschlungen,

die Blätter anders gezeichnet, in denen zwischen rein ornamentalen häufig auch fest stilisierte Naturformen auftauchen, die an Eichlaub, Distel und Efeu anknüpfen oder an die Weinranke mit Trauben und Blättern. Sie sind der schönste Beweis, wie mächtig sich jetzt allenthalben der frische Sinn für Natur regt, mit ihnen und dem unendlich



43. Decke aus dem Jöchelsturm in Sterzing von 1469.

mannigfaltigen Spiel der gotischen Ranken löst sich der strenge Charakter des älteren gotischen Ornaments.

Für das Ornament, das streng im Dienste der Architektur steht, lag hierin oft ein wesentlicher Nachteil, hier aber, wo es sich um die heitere Dekoration einer Zimmerdecke handelt, sehen wir auch den großen Fortschritt, den diese freiere Behandlung des gotischen Ornamentes brachte, das so wesentlich der Renaissance vorarbeitet, in die es ja auch vielfach übergreift.

Man überträgt nicht mehr bloß das streng architektonische Ornament von der Kirche ins Haus, sondern man gestaltet es eigenartig um, je nach dem Zweck, dem es dient, häufig auch unter Rücksicht auf das Material, in dem es gebildet wird. Darin liegt ein wesentlicher Fortschritt, gerade auch nach der stilistischen Seite. Dieser Zug lockt auch heute so vielfach zum Nachbilden des gotischen Ornamentes, zum Lernen an demselben, zumal dieser Naturalismus und das freie Spiel des Ornamentes die ausschließliche Herrschaft der Architektur, wie sie im Mittelalter bestand, überwinden, während anderseits doch als Nachklang derselben jene sichere Stilisierung bleibt, die wir gerade heute wieder so sehr bewundern.

Neben ihrem Schlosse erbauten, wie eine Inschrift an der Decke meldet, 1474 die Jöchl die hübsche, einschiffige, gewölbte Kirche St. Peter und Paul, die noch ihre schön geschnitzte spätgotische Tür besitzt, während die Einrichtung 1744 umgestaltet wurde, wobei auch der ganz tüchtige Hochaltar und der Seitenaltar errichtet wurden.

Das Rathaus Sterzings (Abb. 39), ein Hauptschmuck der großen Straßen, schließt sich in seiner Anlage an den Typus des südtiroler Bürgerhauses an, wie das auch in anderen Gegenden Deutschlands häufig ist, wodurch unsere Rathäuser gar mannigfaltig und meist sehr charakteristisch für die bürgerliche Baukunst ihrer Gegend sind. Da im Jahre 1468, in dem auch der Grundstein zum Zwölferturm gelegt wurde, ein Haus an dieser Stelle gekauft wurde, um als Rathaus umgebaut zu werden, so stammt der Kern des Baues wohl noch aus dem 15. Jahrhundert, seine charakteristischsten Teile aber gehören erst dem vorgerückteren 16. Jahrhundert an, halten aber gleichwohl den gotischen Charakter streng fest.

Wenn man die Hauptstraße herabkommt, fällt einem das Rathaus sofort auf, da sich die Straße hier etwas verengt und ein Seitengäßchen abzweigt, das Rathaus an diesem Eck aber einen gar hübschen Erker besitzt, der aus vier Seiten des Achtecks kunstruiert ist.

Dieser Erker von 1524, in dem man ein Werk des Innsbrucker Architekten Jörg Kölderer vermutet [1]), zeigt in zwei Stockwerken viereckige, mit hübschen, gotischen Profilen umrahmte Fenster, unter denen des ersten Stockes die Wappen von Österreich und Tirol, das Sterzinger und das Gerichtswappen von Freundsberg, unter jenen des zweiten Stockes Maßwerkfüllungen. Im dritten Stock führen kleine spätgotische Fenster dem Dachboden Licht zu, der Erkerturm schließt, wie nach der Hauptstraße das ganze Haus, mit einem Zinnenkranz ab. Ein zweiter einfacherer Erker, der ebenfalls vom ersten Stock bis zum Zinnenkranz durchgeht, ziert die Mitte der Seite nach

1) Zeitschrift des Ferdinandeums 1902, S. 308 ff.

der Straße zu. In der Hauptstraße öffnet sich das Untergeschoß durch spitzbogige Arkaden. An der Rückseite des Hauses findet sich eine Galerie mit kleiner Freitreppe.

Eine einfache Treppe führt in den ersten Stock des Rathauses und hier bildet den Mittelraum ein stattlicher Lichthof, dessen Licht durch ein großes, über das ganze Dach emporsteigendes Fenster einfällt. Im zweiten Stock umzieht den Lichthof eine Galerie, zu der die Treppe emporführt und von der aus die Türen in die einzelnen Zimmer gehen. Die schlichten Details knüpfen, obwohl die Galerie erst in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts ihre jetzige Gestalt erhielt, noch allenthalben an die Gotik an.

Dieser Lichthof, der, wie oben erwähnt, auf die Anregungen des italienischen Palastbaues zurückzuführen ist, dessen Hof hier nur zum Schutz gegen die Unbilden der Witterung eingedeckt ist, wird jetzt nach Süden im städtischen und Herrenhaus immer gebräuchlicher. In Sterzing bietet auch das Gasthaus zur Rose ein charakteristisches Beispiel desselben und allgemein findet er sich dann in Klausen oder gar in Bozen.

Im Sterzinger Rathaus sind auf diesem Platz allerlei Altertümer aufgestellt, unter denen namentlich einige Epitaphien aus der 1853 abgebrochenen Totenkapelle bei der Pfarrkirche interessant sind, so die Epitaphien von 1597, 1620 und besonders das des Abraham Geizkofler von 1600 mit hübschem, sehr maßvollem Renaissancerahmen.

Ein ansprechender, durch die beiden Erker originell belebter Raum ist das Ratszimmer, das durch seine einfache, aber hübsche, um 1524 ausgeführte Renaissancevertäfelung einen gar gemütlichen Eindruck macht. Die Tür dieses Zimmers besitzt aus gleicher Zeit ein reiches Beschläg, das noch deutliche Nachklänge der Spätgotik zeigt, sehr frei erfunden und gut stilisiert ist. In dem Zimmer sind gleichfalls Sterzinger Altertümer aufgestellt, darunter auch die erwähnten Flügel des Hochaltars der Pfarrkirche. Von der Decke aber hängt das prächtige Lüsterweibchen herab (Abb. 45), das hier als Lukretia behandelt, vielleicht ebenfalls eine Arbeit des trefflichen Jörg Kölderer ist. Es läuft in mächtige Steinbockhörner aus, an deren Enden zwei nette Putten stattliche Guirlanden befestigen, die zum Kopf des Leuchters laufen.

S c h l o ß R e i f e n s t e i n , eine Stunde südlich von Sterzing, ist, wenn auch ein großer Teil der Burg in Trümmer liegt, verhältnismäßig trefflich aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erhalten, denn nur unbedeutende Malereien erinnern da und dort an Änderungen während des 17. Jahrhunderts in dem Schloß, welches das seltene Glück hatte, von einer wohlgemeinten Restauration verschont zu bleiben.

Die Burg liegt auf einem nach allen Seiten steil abfallenden Felsen, der nördlich durch einen Grat mit der Anhöhe zusammenhängt, auf der das Zenokirchlein liegt. Ein schmaler, steiler Weg führt zu dem Schloß, an dessen einst starke Befestigung schon das Außentor mahnt, in dem noch das alte Fallgitter mit seinen mächtigen Eisenspitzen steckt.

Durch dieses Tor gelangen wir in den Vorhof, dessen Gebäude ganz in Trümmer liegen, zwischen denen wir aber reizende Ausblicke in das Tal und auf das nahe Dorf Elzenbaum haben. Über die morsche Brücke geht es zum Haupttor und neben demselben bietet das alte kleine Schlupftörchen den gewöhnlichen Eintritt in die Burg.

Das Innere der Burg ist, abgesehen von ein paar Zimmern, die sich der Besitzer als Absteigequartier eingerichtet, fast ganz verlassen, ein äußerst malerisches Gerümpel, in dem in einer großen rauchgeschwärzten Stube eine arme Familie wohnt. Malerisch fesselt das alte Gemäuer ungemein, interessant sind die Anlage und die charakteristischen Gänge und Treppen, vor allem aber zwei trefflich erhaltene Zimmer aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, der Hauptbauzeit des Schlosses, das 1470 Herzog Sigismund dem deutschen Orden übergeben hatte.

Das eine dieser Zimmer, im Erdgeschoß, hat einfache Vertäfelung, aber einen kleinen Fries mit zierlich geschnitztem spätgotischem Maßwerk und hübsches Ornament an den großen Balken, welche die Decke tragen. Die Türe erfreut durch ihre spätgotischen Schmiedearbeiten und über derselben ist ein Wappen angebracht. In diesem Zimmer steht auch ein reizender, viel kopierter Schrank vom Ende des 15. Jahrhunderts, in dem einst ein Waschbecken angebracht war, den originelles Flachornament schmückt und zierliches Maßwerk bekrönt, das an den Abschluß kleiner Altäre erinnert. Im kleinen sehen wir hier, wie häufig auch im großen, wie die aufkeimende Kunst des Hauses jetzt an jener der Kirche noch gar manche Anleihe macht.

Sonst findet sich von Möbeln hier unten nur noch eine alte Bettstatt, alles andere ging im Sturm der Zeiten zugrunde. Sehr groß war aber, obgleich die Räume damals ja recht elegant ausgestattet waren, die Zahl der Möbel, die hier zu Ende des 15. Jahrhunderts standen, sicher nicht. Denn Bett und Truhe, ein Schrank, der jedoch meist als Wandschrank mit der Mauer verbunden war, sowie eine Waschgelegenheit genügten für das Schlafzimmer. Eine Bank, in der Regel an der Wand befestigt, ein schwerer Tisch, vielleicht, aber offenbar nicht allzu häufig im 15. Jahrhundert, ein paar Stühle, ein Schrank mit dem Waschbecken und etwa noch eine Kredenz mit allerlei Prunkgeschirr sind damals eine reiche Ausstattung für ein Wohnzimmer. Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts beginnen dann

die Möbel, die noch lange gotische Stileigentümlichkeiten festhalten, sich zu mehren, wovon sich drüben in der Sammlung auf Burg Sprechenstein manch schönes Stück erhalten hat.

Eine enge, dunkle Wendeltreppe führt aus dem besprochenen Zimmer der Burg Reifenstein in das darüber gelegene, noch interessantere Gemach. Wände und Decke dieses Zimmers wurden 1498 mit grünen gotischen Ranken bemalt, durch die zierliche Äste gezogen sind, auf denen und zwischen denen sich allerlei Figuren tummeln.

An dieses Zimmer stößt als Erker die kleine, gewölbte Hauskapelle. Eine stattliche Flügeltür, ein bunt bemaltes Prachtstück gotischer Schnitzkunst, trennt diesen kirchlichen Raum von dem profanen (Abb. 44). Die Leisten und Ränder der Tür sind mit elegantem gotischen Flachornament geschmückt, die Felder aber mit durchbrochenem Maßwerk in buntestem Wechsel der Formen. An der Altarwand der Kapelle sehen wir Reste eines guten Wandgemäldes der Maria mit dem Kinde.



44. Tür zur Schloßkapelle in Reifenstein.

Gleich der Kapelle besitzt, wie gesagt, auch das anstoßende Wohnzimmer Wandgemälde, wie ja überhaupt Südtirol, wo die kirchliche Wandmalerei viel verbreiteter als sonst in Deutschland, sie auch in den Schlössern ganz besonders pflegte. In dieser reichen Übung der Wandmalerei mag man auch hier noch ein Ausklingen italienischen Einflusses erkennen, in ihrem Charakter aber zeigt sich keine Spur davon. Während wir in den Heiligen am Bauernhaus in Ried deutlich, weil zur kirchlichen Kunst gehörend, den Nachklang italienischer Kunst spüren, ist davon in den Gemälden im Zimmer der Burg keine Rede, selbst die hier in die Ranken gemalten Heiligen, ja nicht einmal die Maria in der Schloßkapelle zeigen auch nur den leisesten Anklang an italienische Kunst.

Sehr eigenartig sind die phantastischen und phantasievollen Malereien im Wohnzimmer, sowohl im Ornament, wie in den Figuren, den ernsten und auch den humoristischen; rein deutsch stehen sie der italienischen Kunst fremd gegenüber; gerade im Hause, wo sich ja auch weiterhin die deutsche Kunst so eigenartig entwickelt, sehen wir sie auch hier vollkommen selbständig.

Wie diese Kunst des Hauses an die ältere der Kirche anknüpft, zeigt sich trotz aller Selbständigkeit noch deutlich genug. Dem Ornament, das hier die Wand ziert, begegnen wir an der Rückwand und den Seitenteilen älterer und gleichzeitiger Altäre gar häufig, in den Ranken an der Wand des Wohnzimmers treffen wir auch die uns von der Kirche her vertrauten Gestalten des hl. Nikolaus und Christoph.

Anderseits aber sehen wir in diesen Wandgemälden doch auch, wie die Kunst durch ihre Tätigkeit für die Ritterburg neue Stoffe gewann, von einer neuen Seite ins Leben geführt wurde. Denn auf jenen Ästen im Ornament klettern auch muntre Burschen, Kinder, die mit Vögeln spielen, und eine fröhliche Jagdgesellschaft treibt sich da herum. An der Tür aber, die in das nächste Zimmer führt, ist der Niemand als Urheber alles Mißgeschicks abgemalt, wie er zwischen zerbrochenen Töpfen und ähnlichen vom häuslichen Jammer erzählenden Dingen dahinschreitet, welches Bild der Vers erklärt: »niemanz heiss ich, was man thut das ziet (zeihet) man mich.«

Es erinnern diese Wandgemälde an die Miniaturen des Gebetbuches, in dem einst hier der Ritter blätterte, wo sich neben den frommen Bildern in den Randleisten der Künstler frei gehen lassen konnte, ähnlich ins Leben griff voll Freude an der Natur, voll Laune und Humor. So mächtig war eben der Zug der neuen Zeit, daß er überall zum Durchbruch kommt, und wer ihn in seiner ganzen Kraft, in seiner ganzen poetischen Fülle erfassen will, der muß ihn überall belauschen, hier auf der verfallenen Felsenburg, in der stillen Waldkapelle, in der Dorfkirche, im Bürgerhaus und im herrlichen Dom, wie die Schönheit des Frühlings nur kennt, wer sie verfolgt vom Schneeglöckchen und den knospenden Reisern bis zum herrlich blühenden Garten.

Von Burg Reifenstein sehen wir noch einmal zurück in das Sterzinger Tal. Es bietet ein echt deutsches Landschaftsbild mit den hohen Bergen und den schönen Wäldern, mit dem Städtchen, das den Charakter der deutschen Stadt an der Brennerstraße vom Schluß des Mittelalters und aus dem Beginn der neuen Zeit so treu bewahrte, mit den Dörfern, die sich weit an den Höhen hinanziehen, mit der hochgelegenen Burg Sprechenstein und dem malerischen Reifenstein. Dann setzen wir unsern Weg fort, wieder folgend dem lustig sprudelnden blauen Eisack mit seinen weißen Wellen. Bei Freienfeld wird das Tal enger und macht besonders bei bedecktem Himmel einen feierlich ernsten Eindruck durch die hohen, weit hinauf mit Nadelholz bestandenen Berge mit ihren dunklen Felswänden. Eine Gegend selbständiger Kunstproduktion ist dies natürlich so wenig wie jene am Aufstieg zum Brenner, um so mehr aber erfreuen im spärlich bevölkerten Tale die bescheidenen Denkmäler, die zeugen, daß man auch hier sich an Kunst freute und erbaute.

Ein solches Denkmal ist in der kleinen Kapelle links beim Eingang ins Dorf Mauls der nette Rokokoaltar, an dem zwei etwa drittellebensgroße Bischöfe stehen, gute Schnitzwerke aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Wohl beim Aufbau dieses Altares wurden sie weiß überstrichen, worüber man sich zuerst ärgert, denn dieses Einstimmen in den Rokokoaltar tat der mittelalterlichen Figur Gewalt an, aber sie blieb uns so doch und zwar sogar leidlich gut erhalten, worüber man sich freut.

Ein bescheidenes Denkmal des stillen Hochgebirgstales ist beim Wirtshaus zur Sachsenklamm die kleine spätgotische Kapelle aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit recht hübschen Netzgewölben. Dagegen erinnert in ihrer nächsten Nähe an die schweren Kämpfe um die bedeutende Straße der stattliche, am 15. August 1902 errichtete Granitobelisk für die den 4. und 5. August 1809 gefallenen Tiroler, Bayern und Sachsen.



45. Lüsterweiberl aus dem Sterzinger Rathaus.



VI. Kloster Neustift.

Mit Franzensfeste beginnt ein neuer Abschnitt der Brennerstraße. Das sagen schon die großen 1833 bis 1838 angelegten Festungswerke, der Blick in das südlich tief unten liegende breitere Tal von Brixen, sowie östlich das Abzweigen von Bahn und Straße nach dem Pustertal. Nicht minder deutlich sehen wir es an der Vegetation, denn kurz vor Franzensfeste begrüßen uns an der Straße die ersten der alten, stattlichen Kastanienbäume mit ihren mächtigen Ästen und den scharf gerissenen, oft merkwürdig gewundenen Stämmen, an Stelle der einzelnen Bäume treten aber bald ganze Kastanienwälder, zum Teil mit prächtigem altem Bestand, wie namentlich bei Vahrn.

Bald nach Franzensfeste sperrt ein alter Torbogen die Straße. Nun beginnt sie rasch zu fallen und wenn wir durch die Kastanienwälder und die bald folgenden Weinberge zum Eisack herabsteigen, so kommen wir schon in einer halben Stunde zu echt südtirolischen Bildern, wie etwa beim Niederigger und treten dann durch die hübsche Klamm vor Neustift in die Talerweiterung von Brixen ein. Der Wald, der dort an der Ost- und Westseite des Tales weit herabreicht, wahrt zwar allein schon der Landschaft vorwiegend deutschen Charakter, aber die kahlen Südhänge der Berge nördlich von Brixen, wie der Eidechsspitze, der wilde Eisack mit seinen Geröllmassen, namentlich aber, wenn wir vom Tal seitwärts in die Berge gehen, die Schluchten, die schon ganz nahe der so tiefen Talsohle mächtige Felsen zeigen, sind Züge, die zum italienischen Alpenbild überleiten.

In der Mitte des Tales liegt die Stadt Brixen, die durch den Dom und die bischöfliche Residenz schon von weitem den bedeutenden geistlichen Mittelpunkt verkündet. Rings um Brixen aber auf den steil ansteigenden Höhen des Mittelgebirges sehen wir nicht nur Bauernhöfe und vereinzelte Herrensitze, sondern infolge der südlicheren, milderen Lage weit hinauf auch stattliche Ortschaften und dadurch einen Kranz von Kirchen und Kapellen, der auf diesen Höhen die Stadt lustig umzieht und dem Kunsthistoriker sofort ein reiches Arbeitsfeld verrät.

Die größere kunstgeschichtliche Bedeutung Brixens veranlaßte denn auch schon mehrfach Kunstforscher, sich mit der Stadt und ihrer Umgebung zu beschäftigen, und wenn wir uns über die alte

Bischofsstadt unterrichten wollen, oder des Morgens die kunsthistorischen Exkursionen in das Mittelgebirge disponieren, die hier charakteristischerweise so notwendig sind, so finden wir in der Literatur manch schätzenswerten Führer[1].

Was wir aber suchen, ist, wenn es sich auch wiederholt mit den Zielen jener Forscher berührt, von ihren Arbeiten vielfach Nutzen ziehen kann, entsprechend unserem Reiseprogramm doch etwas anderes. Wir wollen das Ganze überblikken, die Stellung dieser Orte in dem Gesamtbilde der Kunst an der alten deutschen Straße nach Italien zeichnen.



46. Hof im Kloster Neustift.

Eine halbe Stunde vor Brixen kommen wir zu dem an dem Eisack gelegenen Neustift. Neben unserer Straße sehen wir beim Abzweigen des Kanals zur Klostermühle, einem beachtenswerten spätgotischen Hause, eine nette Schleusenbrücke von 1493 und neben dieser in einem Bildstock eine dreiviertellebensgroße, bemalte Holzgruppe der Pietà aus der Zeit um 1400. Der mächtige Turm, der Klosterkirche (Abb. 46) aus dem 13. Jahrhundert und die merkwürdige Michaelskapelle aus gleicher Zeit verkünden schon dem Wanderer, daß er sich einem alten bedeutenden

1) Neben einzelnem in den Mitteilungen der Zentralkommission und dem Tiroler Kunstfreund, sowie bei Atz: Kunstgeschichte Tirols, besonders die Arbeiten von Hans Semper, dessen Studien über die Brixener Malerschule das erhebliche Verdienst zuerkannt werden muß, daß sie viel Unbekanntes an das Licht zogen, manche wichtige Gesichtspunkte zu richtiger künstlerischer, wie historischer Würdigung der Schule brachten, dieselben erschienen in der Wagnerschen Universitätsbuchhandlung in Innsbruck, nämlich: Die Brixener Malerschule, 1891, Die Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzgangs, 1887. Wanderungen und Kunststudien in Tirol, 1894. Vergleiche dazu auch desselben Verfassers Aufsatz: Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. Oberbayerisches Archiv Bd. 49. 1896.

Kloster nähert, das, wie der Chor der Pfarrkirche und Umbauten der Michaelskapelle zeigen, auch im späteren Mittelalter geblüht, seine heutige Gestalt aber wesentlich im 17. und 18. Jahrhundert erhielt.

Der selige Bischof Hartmann von Brixen veranlaßte 1141 Reginbert, den Burggrafen von Säben, hier ein Kloster für Augustiner-Chorherren zu stiften, in dem auch Laienbrüder und Laienschwestern Aufnahme fanden, an deren Stelle im 14. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts dann Pfründner und Pfründnerinnen traten [1]). Das Stift war, was nicht unwichtig ist, in der klösterlichen Ordnung dem Metropolitankapitel in Salzburg unterstellt und wurde erst den 27. März 1227 den Bischöfen von Brixen unterworfen, trotzdem scheinen aber die Beziehungen zu Salzburg keineswegs ganz aufgehört zu haben, da man sich noch im 15. Jahrhundert des salzburgischen Breviers bediente.

Den 17. April 1190 brannte das Kloster ab und Probst Konrad baute es wieder auf, die neue Stiftskirche wurde 1198 durch Rudolph, Bischof von Sutri, die Spitalkirche aber, welche der Propst neu hinzufügte, 1199 durch den Bischof Eberhard von Brixen geweiht.

Während der Fehde der Landesfürstin Margaretha mit dem Grafen Görz (1336—1338) wurde das Kloster mit Mauern und Türmen versehen, zu Ende des Mittelalters aber (1470—1479), angeblich aus Furcht vor den Türken, wurden die äußeren Ringmauern hinzugefügt um die Güter des Stiftes von dem Eisack bis zur Landstraße. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo das Kloster außer dem Prälaten 49 Priester und 3 Kleriker zählte, entstand der glänzende Neubau der Kirche.

Die ältesten Bauten, nämlich die Michaelskapelle und der stattliche Turm der Klosterkirche, gehören noch der romanischen Periode an, in der, wie gesagt, das Kloster 1141 gegründet und nach dem Brande 1190 neu gebaut wurde. Es liegt daher nahe, wie dies auch bisher geschah, diese Bauten mit dem Datum 1190 in Verbindung zu setzen, und besonders bei dem Turm ist es ja auch wahrscheinlich, daß der Bau in das 12. Jahrhundert zurückgeht, die Details, namentlich die Kapitäle, tragen aber entschieden spätromanischen Charakter und weisen damit auf die erste Hälfte und Mitte des 13. Jahrhunderts, welche Zeit wohl die der Vollendung des Turmes und der Erbauung von St. Michael ist. Nicht gerechtfertigt ist, daß man die Michaelskapelle, die nach ihrer ganzen Anlage offenbar zu Ehren des Erzengels und als Kirchhofkapelle gebaut wurde, mit der 1199 geweihten Spitalkirche identifizieren wollte [2]), zumal die Anlage der Kirche für eine Spitalkapelle ganz ungeeignet gewesen wäre.

---

1) Tinkhauser S. 268.

2) Auch die Notiz: »Berchtholdus I (1319—1327) in commodum peregrinorum capellam SS. Salvatoris postea S. Michaelis dictam construxit (Atz S. 137) beweist dafür nichts, da das Wort construxit feststellt, daß der Verfasser entweder eine andere Kapelle meint oder ganz schlecht unterrichtet war, da diese Kapelle unmöglich

Die Michaelskapelle[1]) ist ein merkwürdiger Bau (Abb. 47), der uns zuerst wie ein großes kunstgeschichtliches Rätsel erscheint, ein Denkmal, das völlig die festen Traditionen mittelalterlicher Baukunst zu verlassen scheint, bei näherer Betrachtung aber gerade ein höchst interessantes Beispiel für diese bietet. Daß der eigentümliche Zentralbau romanisch ist, sieht man sofort, trotz des in der Gotik vorgebauten Eingangsturmes, der spätgotischen Zinnen und des Türmchens, das das Ganze bekrönt.



47. St. Michael in Neustift.

Diese Umbauten stehen, wie Atz nachgewiesen, im Zusammenhang mit der Befestigung von Neustift, in der St. Michael als Sperre des Eingangs eine wichtige Position einnahm und durch die das Heiligtum des ritterlichen Erzengels als Wehrturm der Schutz und Schirm des Klosters wurde. Da die Umbauten an der Kapelle spätgotischen Charakter tragen, müssen sie der Zeit angehören, als Abt Leonhard (1470—1479) das Kloster mit Ringmauern umgab.

Michaelskapellen begegnen uns, woran schon die in Schwaz erinnerte, in Österreich und Bayern nicht selten. Sie finden sich auf Friedhöfen, weil Michael der Führer und Richter der Seelen. Da die

---

unter Berchthold gebaut worden sein kann, auch die Befestigung des 14. Jahrhunderts unter Propst Konrad IV. hat sich, nach dem Denkmal selbst zu schließen, nicht auf die Kapelle erstreckt, sondern erst jene des 15. Jahrhunderts. Wenn aber St. Michael nicht die Spitalkirche, wird natürlich auch das Datum 1199 wertlos und sind wir rein auf stilistische Merkmale angewiesen.

1) Aufnahmen bei Atz S. 133 u. ff., daselbst auch eingehende Beschreibung und Zusammenstellung der urkundlichen Notizen, die aber nur für den gotischen Umbau feste Anhaltspunkte liefern. Mitteilungen der Zentralkommission 1899, S. 85, die hier aufgestellte Behauptung, daß der Umbau spätere Zutat, scheint mir schon wegen der Anlage des Untergeschosses unwahrscheinlich.

Friedhöfe meist um die Pfarrkirche lagen, so stehen sie nicht selten frei neben jener. Der Kirchhof konnte aber auch, eine sanitär recht vernünftige Maßregel, besonders bei dem eng gebauten Kloster weiter von der Kirche entfernt liegen, was hier der Fall gewesen zu sein scheint [1]), ebenso wie wir es in Fulda finden, dessen Friedhof die kunsthistorisch interessanteste und die älteste deutsche Michaelskapelle aus dem Beginn des 9. Jahrhunderts ziert.

Daß die fragliche Kapelle als Michaelskapelle gebaut wurde, ist aber deshalb wichtig, weil wir dadurch auf die Gruppe von Kirchen hingewiesen werden, der sie zugehört, und damit den Schlüssel zum Verständnis ihrer eigenartigen Anlage gewinnen.

Bei den romanischen Michaelskapellen Deutschlands lassen sich, abgesehen von der einfach rechteckigen Anlage, der wir in Untervoels begegnen werden, zwei Typen unterscheiden. Entweder sind es zwei Rundkirchen mit Altarnischen, von denen die untere als Gruftkapelle, die obere für Gottesdienst und stille Andacht dient, oder es zieht sich, wie hier und in St. Michael in Fulda, um diesen Zentralbau noch ein Umgang. Welcher Zusammenhang zwischen diesen beiden zeitlich und örtlich weit auseinander liegenden Kirchen besteht, kann zunächst nicht nachgewiesen werden, es können hier ja Zwischenglieder vorhanden gewesen sein, die nicht mehr existieren, die Anlage kann für derartige Kirchen allgemeiner gewesen sein, als wir heute glauben, sicher aber ist, daß die beiden dem gleichen Zweck dienenden und daher demselben Heiligen geweihten Kirchen in ihrer eigenartigen Anlage in allen wesentlichen Zügen übereinstimmen.

Wenn wir durch den im 15. Jahrhundert vorgebauten kleinen Turm (Abb. 47 u. 48) in die Michaelskapelle treten, so steigen wir etwa einen Meter abwärts in die untere Kapelle, welche genau dieselbe Anlage wie St. Michael in Fulda zeigt.

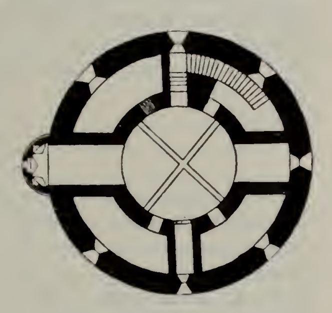
Sie besteht nämlich aus einer runden Kapelle und einem in Zellen abgeteilten Umgang (Abb. 48). Den runden 8 m weiten Mittelraum wölbt ein rundbogiges Kreuzgewölbe mit starken eckigen Diagonalgurten, während der Umgang Tonnengewölbe besitzt. Durch eingezogene Mauern wird dieser Umgang, wie in Fulda, in vier Zellen gegliedert, die durch zwei Kammern und Gänge getrennt werden. Von letzteren ist einer der Zugang, durch den wir herabstiegen, der andere enthielt wohl oder enthält vielleicht noch, nach Analogie von Fulda, ein bedeutendes Grab. In der südöstlichen Zelle fürt eine Treppe in den Umgang des zweiten Stockes.

Wie bei St. Michael in Fulda besteht auch hier der zweite Stock aus einer Rundkapelle und einem Umgang, aber während sich in Fulda,

1) Die Stelle (Atz S. 137), die mitteilt, daß Berchthold (1413—1418) zur Bequemlichkeit der kranken Brüder ein neues Krankenhaus bei der Kapelle St. Viktor baute, beweist für die Lage des früheren Krankenhauses gar nichts, am wenigsten, daß es bei St. Michael lag.

nach dem Vorbild älterer italienischer Bauten, die Kapelle gegen den Umgang in einer Säulenstellung öffnet, deren Arkadenbogen die Wand tragen, die über den Umgang emporragt, so ist es hier eine 1,10 m dicke Mauer, welche die Kapelle umschließt, die wir nur durch eine schmale Tür auf der Westseite betreten können.

Diese Kapelle wird durch eine Rundkuppel überwölbt, die auf einem Gesims von Wulst und Platte aufsitzt. Ihr Licht erhielt sie ehedem durch Fenster, die sich unter der Kuppel befanden, in dem Teil der Kapellenmauer, der über den Umgang emporragt[1]). Diese Fenster, deren Spuren außen vor der letzten Renovierung noch deutlich sichtbar waren, wurden wegen Erhöhung des Daches des Umganges wahrscheinlich im 15. Jahrhundert vermauert, wo dann das große spitzbogige Fenster an der Südseite gebrochen wurde. In der Mitte der Kuppel findet sich eine runde Öffnung, die wir auch bei italienischen Denkmalen schon seit altchristlicher Zeit treffen[2]) und die beweist, daß hier schon in der romanischen Periode ein ähnlicher Aufsatz, etwa wie beim Baptisterium zu Novara, bestanden haben muß, den dann das gotische Türmchen ersetzte (Abb. 47).



48. Grundriß von St. Michael in Neustift.

Um diese Kapelle zieht sich der Umgang, der mit einem einfachen Kreuzgewölbe gedeckt ist, das auf Konsolen aus Wulst und Platte sitzt. Die Außenmauer dieses Umgangs ist sechzehnseitig, was unwillkürlich wieder an die karolingische Kunst erinnert, an das Aachener Münster und davon abhängige Bauten, wie die Kapelle von Nymwegen. Der Zahl ihrer Seiten entsprechend besitzt diese Wand sechzehn einfach gekuppelte Fenster, von denen drei durch spätere Umbauten entfernt wurden. Die Teilungssäulchen dieser Fenster haben sich mit Ausnahme einiger Schafte und eines Kapitäls, die im 17. Jahrhundert ergänzt wurden, gut erhalten. Die Würfel- und Blätterkapitäle und die Basen dieser Säulen deuten gleich den Gewölben auf die Mitte etwa des 13. Jahrhunderts als Bauzeit dieser Kapelle. Außer den Zutaten des 15. Jahrhunderts erfuhr sie nur im 16. und 17. Jahrhundert nebensächliche Veränderungen, in welch letzterem auch die schwache Statue des Erzengels an der Kanzel am Eingangsturm angebracht wurde.

---

1) Also ähnlich etwa Nymwegen, siehe Dehio u. von Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Tafel 41.

2) Dehio u. von Bezold a. a. O. Tafel 3, 7, 8, 9 und 203, 204, 205.

Interessant ist der Altar der oberen Kapelle. Er steht in einer niedrigen Nische, was an die altchristlichen Arkosolien erinnert. In dieser Nische befanden sich bis zur letzten Restauration, bei der sie leider übertüncht wurden, die Wandgemälde der betenden Maria, hinter der zwei Engel den Vorhang halten, zu ihren Seiten der kreuztragende Christus und der hl. Andreas [1]); unter diesen Gemälden des 15. Jahrhunderts sah man noch deutliche Spuren älterer Malereien.

Von der romanischen Klosterkirche, die, wie oben erwähnt, zwischen 1190 und 1198 gebaut wurde, hat sich nur der mächtige, im Grundriß quadrate Westturm erhalten, der der ganzen Breite des Mittelschiffes vorliegt und die Vorhalle zu diesem bildet. Der Turm, dessen romanisches Portal leider zerstört wurde, entbehrt der Durchbildung, nur schmücken ihn unten einfache Rundbogenblenden, in denen sich zwei gekuppelte Rundbogenfenster befinden, deren Blätterkapitäle wieder auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts deuten, oben sind auf jeder Seite des Turmes zwei einfach gekuppelte Schallfenster angebracht.

Die Außenseite des Chors der Klosterkirche ist in Neustift das wichtigste Denkmal gotischer Baukunst, daneben die Sakristei mit ihrem spätgotischen Gewölbe, das Gemälde des späten 15. Jahrhunderts schmücken. In den Schlußstein des Gewölbes ist Maria mit dem Kinde gemalt, in den Feldern sehen wir die vier Kirchenlehrer und die Evangelistensymbole. Neben ihrem hohen künstlerischen Wert fesseln diese Gemälde, die Semper für eigenhändige Arbeiten Michael Pachers hält, vor allem dadurch, daß es die ersten wirklich bedeutenden kirchlichen Wandgemälde des Mittelalters sind, denen wir auf unserer Wanderung begegnen, und dies sagt uns ebenso deutlich wie die hochgelegenen Dörfer und die kahlen Felsberge in der Landschaft, wie der Weinstock und die Kastanienwälder in der Vegetation, daß wir auf dem Weg nach Süden in eine neue Zone eintreten.

Die Wandgemälde in Neustift lassen das um so deutlicher erkennen, als nicht nur dies eine Werk, sondern Reste von Wandgemälden verschiedener Perioden hier zu finden sind. Obgleich das Meiste und Beste von mittelalterlicher Wandmalerei in Neustift sicher zugrunde ging, erkennen wir daher doch sofort, daß es sich hier nicht um einen vorgeschobenen Posten dieser Kunst, wie etwa in Ried bei Sterzing, handelt, sondern daß wir jetzt in die Gegend eintreten, in der diese Kunst im späteren Mittelalter eine große und eigenartige Blüte ent-

---

1) Semper: Wanderungen u. Kunststudien S. 11 bezeichnet diese Bilder als der Zeit und Richtung Jakob Sunters angehörig, also aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts.

faltete, die, obgleich ihr Charakter durchweg entschieden deutsch, doch eine so innige Fühlung mit der italienischen Kunst erkennen läßt, wie wir sie, trotz manches Durchsickerns dieser Einflüsse etwa nach Salzburg oder Bayern, jenseits des Brenners nirgends finden.

Schon in der Michaelskapelle erwähnten wir, daß sie einst Reste von Wandgemälden und zwar aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts barg; Semper hat ferner im Turm der Klosterkirche Brustbilder von Heiligen und ein Brustbild Christi aus dem Anfang, sowie eine Kreuzigung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts entdeckt und fand am Nord- und Südgiebel der Kapelle, welche an die Knabenschule stößt, Wandgemälde aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.

Auch eine Reihe zum Teil recht interessanter Tafelbilder vom Ausgang des Mittelalters wird noch in der Bibliothek des Klosters Neustift verwahrt, zahlreiche Gemälde aber kamen von hier in andere Galerien, vor allem nach Augsburg, München, Schleißheim, Freising und Kloster Wilten [1]).

Es liegt daher nahe, in Kloster Neustift den Sitz einer bedeutenden Malerschule zu vermuten. Daß das eine oder andere dieser Bilder in Neustift selbst gemalt wurde, ist möglich, denn die Malerei wurde ja auch noch zu Ende des Mittelalters vielfach in Klöstern geübt. Von den Mönchen selbst aber in der Regel, und so wohl auch in Neustift, meist nur die Buchmalerei, während man für die Tafelgemälde [2]), zumal der großen Altäre, wohl meist, wie wir dies ja auch z. B. in Tegernsee hören, zünftige Meister aus der Stadt berief. Daß in Neustift eine größere Malerschule bestand, scheint mir daher, solange dafür keine urkundlichen Beweise beigebracht werden, sehr wenig wahrscheinlich, vielmehr wird das Kloster, in dem sich eben glücklicherweise bedeutendere Reste der alten Altäre erhalten haben als in Brixen, die Kunst wohl lediglich durch Bestellung bei den Brixener Malern gefördert haben.

Die Überlegenheit der Italiener sprach sich, und zwar schon seit Giottos Tagen, nirgends so unbedingt aus, wie in der Wandmalerei. Es ist daher nur natürlich, daß sie gerade auf diesem Gebiete am stärksten auf die benachbarten Tiroler Künstler wirkten. Weniger tritt uns dieser Einfluß italienischer Kunst, der übrigens sehr allgemeiner Natur ist, häufig überschätzt und zu sehr spezialisiert wurde, im Tafelgemälde entgegen. Hier bot ihm schon die rein deutsche Plastik ein entschiedenes Gegengewicht, der ja an den großen Altären, von denen die meisten und besten dieser Tafelbilder stammen, besonders seit der Mitte des 15. Jahrhunderts der größte und auch inhaltlich bedeutendste Teil der Arbeit zufiel. Die Tafelbilder der ersten

---

1) Semper besonders im Oberbayerischen Archiv Bd. 49.

2) Oberbayerisches Archiv Bd. 49, S. 86 u. ff. in B. Riehl: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts.

Hälfte des 15. Jahrhunderts, die, wie man das namentlich bei den Altarbildern verfolgen kann, in so inniger Fühlung mit der Wandmalerei stehen, zeigen daher schon deshalb mehr als die späteren Tafelbilder den Einfluß italienischer Kunst.

In ihrem Charakter deutsch sind jedoch die Brixener Tafelgemälde ebenso wie die Wandbilder auch damals schon, und im Laufe des 15. Jahrhunderts spricht sich dies immer bestimmter aus. Der Aufenthalt des einen oder andern Malers jenseits der Alpen mag die Schule gefördert haben, in der Hauptsache aber entwickelt sie, die einen sehr eigenartigen Charakter besitzt, sich entschieden sehr selbständig. Ebenso ist von niederländischen Einflüssen nichts zu spüren, man sah sie nur, weil man immer noch an der alten, auf einseitigen Galeriestudien basierten Tradition festhält, die jede naturalistische Regung der Malerei des 15. Jahrhunderts zuerst auf die van Eyck, und als dies nicht mehr möglich, auf allgemeine niederländische Einflüsse zurückführte[1]).

Indem wir durch die Gemäldesammlung in der Bibliothek des Klosters Neustift gehen, möchte ich nur kurz einige Gedanken über die Brixener Schule streifen, die uns bei der Malerei Südtirols noch mehrfach beschäftigen werden.

Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts findet sich daselbst eine Kreuzigung, auf der rechts sechs Krieger, links drei Frauen und Johannes stehen; dieselbe ist als frühe einfache Behandlung jenes Typus der Kreuzigung interessant, der sich weiterhin sowohl in der Brixener als unter ihrer Anregung auch in der Salzburger Gegend so reich entwickelte, mit jenem der Kölner Malerschule aber, mit der man ihn wegen einiger in der gleichen Entstehungszeit begründeten Äußerlichkeiten gern in Zusammenhang brachte, ebensowenig zu tun hat, wie die Brixener Malerschule im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts mit Flandern.

Bezeichnend für den Zusammenhang mit der italienischen Kunst zu Anfang des 15. Jahrhunderts[2]) auch in der Tafelmalerei ist das Bild

1) Einzelne Züge, die Semper, ja entschieden der beste Kenner der Tiroler Malerschulen, zum Beleg des niederländischen Einflusses, anführt, beweisen dies durchaus nicht, so z. B. die Stellung der lesenden Apostel beim Tode der Maria oder daß Maria bei der Geburt Christi kniend das Christuskind anbetet. Ersteres wird schon widerlegt durch die Apostel bei dem Wandgemälde des Todes der Maria in Feldmoching etwa 1430—1440 (Kunstdenkmale Bayerns S. 755), letzteres, um nur ein Beispiel zu nennen, durch das Bild des Heisterbacher Altars (Münchener Pinakothek Nr. 13). Diese Übereinstimmung der Darstellungen gründet auf viel älteren Zusammenhängen deutscher, niederländischer und italienischer Kunst. Vor allem darf aber bei diesen Fragen auch die Plastik nicht außer Acht gelassen werden, welche die Malerei so wichtig ergänzt, wie z. B. die Darstellung der hl. drei Könige am Portal der Frauenkirche in Nürnberg sicher wesentliche Bedenken gegen Sempers ikonographische Anschauungen über diesen Vorwurf und das Verhältnis deutscher und italienischer Darstellung desselben (Oberbayerisches Archiv S. 439 u. ff.) wachrufen muß.

2) Semper: Oberbayer. Archiv S. 468 setzt das Bild um 1418 an. — Alttirolische Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts. Internationaler kunsthistorischer Kongreß. Innsbruck 1902.

der Trinität, das Johann Hilprand von Jauffenberg und Passeier stiftete, wo sich diese Beziehungen auch in der Architektur deutlich aussprechen. Neben der Trinität steht rechts der hl. Sigismund, links Georg mit dem Stifter.

Die Folgen der Barbara- und Katharinenlegende aus dem Ende des 15. Jahrhunderts aus Friedrich Pachers Werkstatt sind in ihrer derben Charakteristik echt deutsch, ja auch spezifisch tirolisch, wie Semper mit Recht bemerkt. Wiederholt zeigen sich in ihnen unverkennbar oberitalienische Einflüsse, besonders deutlich z. B. bei der Enthauptung der hl. Katharina. Dagegen halte ich es für irrig, hier jeden primitiven perspektivischen Versuch gleich mit Mantegna, jede etwas lebhaftere Bewegung möglichst mit Signorelli in Zusammenhang zu bringen. Denn der Versuch lebhafter zu gestalten ist damals der gesamten Kunst eigen und Ansätze dazu lassen sich ebenso, wie die Vorläufer primitiver perspektivischer Versuche, gar vielfach auch in der älteren deutschen Kunst finden. So sehe ich beispielsweise durchaus nicht ein, warum der handwerkliche Brixener Maler oberitalienischer Einflüsse bedurfte, um die Henkersknechte, welche die hl. Katharina schinden, lebendig, übrigens doch recht schlecht, zu zeichnen. Denn das finden wir damals und schon früher auch in den gemalten und geschnitzten Passionsbildern der deutschen Schulen, die ja oft roh und abstoßend, aber gerade durch den erwachenden Sinn für Leben und Charakteristik interessant sind.

Mehrere Gemälde des 16. Jahrhunderts, wie die Bilder aus dem Leben des hl. Paulus, lassen bei diesen Künstlern, denen übrigens nur lokale Bedeutung zukommt, ein entschiedenes Zurückgehen der italienischen Einflüsse erkennen und die Verwandtschaft mit deutschen Schulen nördlich der Alpen tritt immer deutlicher hervor. Deshalb persönliche Verbindungen mit diesen, wie etwa mit dem hier vielgenannten Regensburger Albrecht Altdorfer anzunehmen, scheint mir jedoch durchaus nicht gerechtfertigt. Das bestimmtere Heraustreten deutscher Art ist bei der fortschreitenden Entwicklung nur natürlich und die übrigens meist sehr allgemeinen Züge, welche beiden eigen sind, gründen einfach in der Verwandtschaft bayerischer, österreichischer und tirolischer Malerei, die gerade im Anfang des 16. Jahrhunderts sich sehr deutlich, ebenso wie in der gleichzeitigen Plastik dieser Gegenden zeigt. Daß man sie persönlich mit Altdorfer verknüpfte, hat seinen Grund nur darin, daß er als der berühmteste Künstler dieser Gruppe eben den meisten Forschern am geläufigsten, oft sogar allein bekannt ist. Daß Altdorfer irgend welchen Einfluß auf die Maler Brixens hatte, scheint mir schon deshalb ganz unwahrscheinlich, weil wohl kein einziges Bild des still in Regensburg malenden Künstlers nach Tirol kam und seine Stiche und Radierungen gewiß nicht geeignet waren, den Kunstcharakter der ganzen genannten Gruppe zu

bestimmen. Wenn wir hier wie in Österreich und Bayern vielfach Altdorfer verwandte Züge entdecken, so hat das seinen Grund nicht in einem weitgehenden Einfluß Altdorfers, sondern vielmehr in dem gemeinsamen Charakter der Kunst dieser Gegenden, aus dem als Bayer eben auch Altdorfer herauswächst, der ihm unter den Malern des 16. Jahrhunderts den bedeutendsten Ausdruck verlieh.

In der Malerei, speziell in der Wandmalerei wirkt Italiens Kunst besonders stark und besonders weit nach Deutschland. Die Wandgemälde der Kirchen und Kapellen zeigen daher vor allem, wie wir uns Italien nähern. Im Gegensatz dazu hält die Plastik bis zum italienischen Kunstgebiet, ja mehrfach sogar noch über diese Grenze, streng an deutscher Art fest, wodurch sie stets daran erinnert, wie rein deutsch der Boden hier und weiter südlich ist, auf dem wir nach Italien gehen.

Der Grund liegt darin, daß die in Frage kommenden oberitalienischen Schulen in der Plastik nie eine solche Überlegenheit besaßen, wie in der Malerei, namentlich nicht in der Schnitzkunst, die den Kern der südtiroler Plastik bildet. Sie ist in Tirol volkstümlicher und entschieden sind hier die Tiroler den Italienern vielfach an künstlerischer Feinheit und Originalität überlegen. Aber auch die Tiroler Steinmetzen leisteten Tüchtiges, auch sie fest in deutscher Eigenart, besondere italienische Einflüsse machen sich bei ihnen nicht geltend.

Eine bedeutende, bisher nicht beachtete Schule der Steinplastik war im 14. und besonders 15. Jahrhundert in Brixen. Als einen Ausläufer derselben mag man die oben besprochene Sterzinger Schule betrachten, mit der eine Verbindung schon dadurch bestand, daß die Brixener gern in Sterzinger Marmor arbeiteten. Leider wurden eine große Anzahl der Werke dieser Brixener Schule, die hauptsächlich in Grabdenkmälern tätig war, im 18. Jahrhundert und gar manche auch noch, wie mir mehrfach erzählt wurde, im 19. Jahrhundert zerstört, die Zahl der erhaltenen ist aber immerhin noch recht erheblich und darunter manches vorzügliche Werk.

Neben den Grabsteinen am Dom und im Kreuzgang zu Brixen finden sich die bedeutendsten im Kreuzgang des Klosters Neustift (Abb. 49). Daß wir hier in der Regel Arbeiten von Brixener Steinmetzen haben, widerlegt die Ausnahme nicht, daß der 1511 gefertigte Grabstein des Christoph von Truchseß das Werk eines Innsbruckers ist; eine Tatsache, die übrigens auch interessant erscheint als weiterer Beweis des Zusammenhanges mit den Schulen nördlich des Brenners, von denen die bayerischen damals in der Grabplastik sehr Tüchtiges leisteten.

Der Neustifter Kreuzgang befindet sich, wie in der Regel, an der Südseite der Klosterkirche, ihn überspannt ein gotisches Kreuzgewölbe und eine reizende spätgotische Tür mit sehr hübschem Flachornament

und dem Brustbild Christi fesselt hier unser Interesse neben den Grabsteinen, die jedoch nur ein spärlicher Rest der großen Zahl sind, die das Kloster vor dem Umbau der Kirche besaß [1]).

Von den ältesten Grabsteinen im Neustifter Kreuzgang zeigt der des Abtes Albert von 1318 nur ein eingeritztes Kreuz, einer von 1335 ein einfaches Wappen. Zwei hübsch gearbeitete Wappen sehen wir auf dem Grabstein des 1421 gestorbenen Georg Sebner (Roter Marmor 2,17 : 1,05 Meter Abb. 50), welche Familie hier ihre letzte Ruhestätte



49. Aus dem Kreuzgang in Neustift.

hatte, wegen der Stiftung des Klosters durch Reginbert von Seben. Das Wappen der Wolkenstein treffen wir auf einem Grabstein von 1452.

Ein bedeutendes Kunstwerk ist der Grabstein des Oswald von Seben, der 1465 starb und den die Inschrift als »nobilis et strenuus miles« bezeichnet (Weißer Marmor 2,50 : 1,47 Meter Abb. 49). Nach Resch stand derselbe einst in der Kirche vor dem Kreuzaltar und scheint der Deckel eines Hochgrabes zu sein. Der Verstorbene kniet in voller Rüstung, jedoch ohne Helm, auf einem Löwen, rechts vor ihm hält ein Engel das Wappen. Betend richtet er seinen Blick zu Gott Vater empor, der auf einem reich verzierten gotischen Thron

1) Über die Zerstörung der Grabsteine in Neustift beim Bau der Rokokokirche siehe Semper im Oberbayerischen Archiv Band 49, Seite 434 Anm., und besonders: Resch: Mon. Brix. Brixen 1776. II. 13 u. ff.

sitzt und mit beiden Händen den Gekreuzigten hält. Am Rande stehen unter reichen spätgotischen Baldachinen links Barbara und Katharina, rechts Maria und Dorothea. Das Spruchband am Rande wird von einem Engel und unten von zwei Hunden gehalten [1]). Das Relief, dessen Meister nach einer von Hans Semper entdeckten Inschrift Johannes Har hieß, ist eine vortreffliche Arbeit, rein deutschen Charakters, die sowohl kostümgeschichtlich wegen der Rüstung und des mit Zatteln besetzten Mantels, wie wegen der reichen dekorativen Architektur und des Stiles besonders bei den Gewändern der weiblichen Heiligen am Beginn der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts außerordentliches Interesse beansprucht.



50. Grabstein des Georg Sebner. † 1421.

Dieser gotische Grabstein scheint, was nicht selten der Fall, in der Anordnung dem hübschen Renaissancedenkmal (2,60 : 1 30 Meter, Roter Marmor) als Vorbild gedient zu haben, das der kaiserliche Silberkammerer und Rat Sigmund von Dietrichstein seinem Freund, dem Ritter Christoph von Truchseß setzen ließ, der 1511 im Kampfe gegen Venedig fiel. In einer Künstlerinschrift, die ganz in der Weise angebracht ist, wie an den Werken der Münchener Schule jene des Erasmus Grasser (München, Peterskirche 1482) und des Wolfgang Leeb (Ebersberg bei München 1498—1500 und Attl 1509), nennt sich der Meister dieses trefflichen, wieder rein deutschen Werkes; es ist Sebald Bocksstorffer, von dem Urkunden melden, daß er ein Innsbrucker Künstler war [2]). Auch hier kniet der Verstorbene, ein gutes Porträt, in voller Rüstung auf einem Löwen, vor ihm steht sein Wappen. Wolken, in denen wir drei Engel sehen, trennen den oberen Teil ab, in dem Maria, Johannes und zwischen ihnen der Schmerzensmann dargestellt sind. Das Ganze umzieht ein Renaissancerahmen mit acht kleinen Putten.

Aus dem 16. Jahrhundert sind unter den Grabsteinen des Neustifter Kreuzganges noch zu nennen das gute Brustbild des 1542 gestorbenen Prälaten Ulrich Prischwiczer und das Kniestück des 1561 gestorbenen Abtes Hieronymus I., sowie das etwas derbe des Wilhelm

---

1) Dieser und der folgende Grabstein publiziert von Hans Semper in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 1890, S. 109 u. ff.

2) Semper a. a. O., ferner Denkmale des allerhöchsten österreichischen Kaiserhauses XI. Band, II. Teil.

Freiherrn von Wolkenstein, Landhauptmanns an der Etsch und Burggrafen zu Tirol, der 1577 starb. Letzterer steht in ganzer Figur vollkommen gerüstet da, den Rahmen bilden zwei jonische Pilaster, die auf starkem Gesims einen Giebel tragen (Abb. 49).

Die alte Klosterkirche in Neustift muß, wie allein schon die von den Flügeln der großen Altäre erhaltenen Gemälde beweisen, einen außerordentlichen Reichtum an Schnitzwerken besessen haben und darunter unzweifelhaft manches hervorragende Kunstwerk. Leider ging das alles, größtenteils wohl schon beim Bau der neuen Kirche, zugrunde, nur einige dürftige Reste haben sich erhalten. Unter diesen ist eine bemalte Holzgruppe der Pietà aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, die in der Vorhalle links neben dem Eingang in die Kirche steht, von besonderem Interesse. Der Christus ist, wie damals häufig, beträchtlich kleiner als die fast lebensgroße Maria, trotz dieses und anderer altertümlicher Züge aber fesselt die Gruppe doch durch den Versuch, tiefes Empfinden in der klagenden Maria auszusprechen.

Der Frühzeit des 15. Jahrhunderts mag noch die Maria auf einem Altar des südlichen Seitenschiffes angehören, die mit der Linken einen Apfel, mit der Rechten das nackte Christuskind hält, das auf ihrem Schoß steht[1]).

In der Marienkapelle am Westende des nördlichen Seitenschiffes steht ein Gnadenbild — etwa dreiviertellebensgroß — der sitzenden Maria mit dem Kind auf dem Schoß, eine tüchtige, nur im Ausdruck der Köpfe noch recht unbeholfene Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts.

Diese, nach einer Inschrift 1696 gebaute Marienkapelle, die der Innsbrucker Kaspar Waldmann ausmalte[2]), ist, da sie den schweren Stil vom Ende des 17. Jahrhunderts charakteristisch vertritt, durch den Vergleich mit der nur vierzig Jahre später ausgeführten großen Klosterkirche höchst bezeichnend für den stilistischen Umschwung vom Barock zum Rokoko. In Kloster Neustift wurde übrigens sowohl zu Anfang (1603, 1609 usw.) wie zu Schluß des 17. Jahrhunderts (z. B. 1687) viel gebaut und entstand 1670 auch der originelle Brunnen im Klosterhof, an dem oben die sieben Weltwunder abgemalt sind (Abb. 46).

Mit dem Umbau oder richtiger gesagt dem vollständigen Neubau der Klosterkirche schwang sich Neustift 1734—1737 zu einer bedeutenden Kunstleistung auf. Vom alten Bau wurde nur beibehalten, natürlich aber innen entsprechend umgestaltet, aus der romanischen

1) Die Figur ist teilweise ergänzt und roh bemalt. Höhe ungefähr 1 m.
2) Semper: Wanderungen S. 14.

Periode der mächtige Westturm und die Anlage der Vorhalle, sowie die Disposition des Langhauses als dreischiffige Pfeilerbasilika und die Außenmauern des Schiffes, während die des Chores, wie erwähnt, gotischer Zeit angehören. Obgleich durch diesen Anschluß an den mittelalterlichen Bau es wesentlich erschwert war, einen für volle Entfaltung der Rokoko geeigneten Raum zu schaffen, gelang dies dem Architekten doch recht gut, namentlich durch die geschickte Beleuchtung, welche die Baumeister jener Zeit ja oft merkwürdig feinfühlig und sicher auszunützen verstanden.

Der Maler mit den prächtigen Fresken, der Bildhauer durch die reichen Stuckaturen, kurzum die ganze üppige Dekoration arbeitete dann glücklich zusammen, um die Kirche zu einem glänzenden Kunstwerk des Rokoko zu gestalten (Abb. 51). In Südtirol leistete das Rokoko in der kirchlichen Kunst nicht viel Erhebliches und Neustift ist die letzte bedeutende Rokokokirche auf unserer Wanderung. Sie dünkt uns daher ein Abschiedsgruß von der deutschen Kunst nördlich der Alpen, die uns hier noch ein wenig nach Süden geleitet hat; ist es ja doch auch nach dem Charakter des ganzen Kunstwerkes höchst wahrscheinlich, daß, wie der Maler der Deckenbilder, ein Augsburger, so auch noch sonst, besonders für die Stuckaturen, Künstler der München-Augsburger Schule hier tätig waren, worüber archivalische Forschungen vielleicht Näheres feststellen[1]).

Die Deckengemälde der Kirche sind nämlich im südlichen Seitenschiff und zwar auf dem Bilde mit der hl. Helena bezeichnet: J. Math. Gündter inv. et pinx. 1736. Sie gehören zu den besten Werken dieses tüchtigen Künstlers, der uns ja schon in Kloster Fiecht begegnete und uns über Wilten, Gossensaß und Sterzing hierher begleitete. Als Günther die Bilder in Neustift malte, war er einunddreißig Jahre alt und dieselben legen die Vermutung nahe, daß der Maler, der aus der Schule der Asam in München hervorging, vor Ausführung derselben Venedig besuchte und dort durch das Studium Tiepolos, an den wir hier mehrfach erinnert werden und der in Venedig hauptsächlich 1712—1740 tätig war, erhebliche Fortschritte machte.

In der Kirche zu Neustift gehören die koloristisch sehr fein empfundenen Bilder im Chor zum Besten, namentlich das Pfingstfest und das Bild der vorausgehenden Kuppel. Bei den meist flüchtigen Deckenbildern der Seitenschiffe dagegen scheint der Künstler ausgedehnten Gebrauch von seinen Hilfsarbeitern gemacht zu haben, dagegen ist auch hier z. B. im Chor des südlichen Seitenschiffes der hl. Hieronymus ein sehr feines Werk.

Die Stuckaturen mit großem Reichtum ornamentaler Details besitzen noch nicht vollkommen die Leichtigkeit und Eleganz, welche

---

1) Auch Dr. Hager in den Kunststudien in Tirol II, Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 78, 1897, hält diese Stuckaturen für bayerische Arbeiten.

gerade die München-Augsburger Schule in den nächsten Jahrzehnten entwickelte. Einzelnes erinnert vielmehr noch deutlich an die schwerere Pracht der älteren Rokokodekoration, wie sie in München vor allem



51. In der Kirche zu Neustift.

Günthers Lehrer, die Asam vertraten, die zu dieser Zeit gerade an ihrem Hauptwerk, der Johann-Nepomukskirche in München, arbeiteten. Besonders charakteristisch hierfür sind die zahlreichen, lebendigen, kleinen Engel, die überall ihr heiteres Spiel treiben, sie sitzen auf dem

Ornament über den Arkadenbögen, tummeln sich auf den Gebälkstücken, auf denen das Gewölbe aufsitzt, und auf dem reichen Schalldeckel der Kanzel und musizieren gar lustig an der Orgelempore.

Die Ausstattung der Kirche, namentlich die Altäre, unter denen der reiche Hochaltar mit den stattlichen Nebenfiguren besondere Beachtung verdient (Abb. 51), hat sich ebenfalls gut erhalten. In neuerer Zeit wurde die Kirche einer entschieden sorgfältigen und liebevollen Restauration unterzogen, die nur leider etwas zu bunt ausfiel. Zwar mag Günther hier 1736 mehr Farbe als 1764 in Wilten verwendet haben, aber sicher verwendete er sie mit feinerem Geschmack. Die Altarbilder sind, da Tirol hierfür ja mannigfache Kräfte besaß, von einheimischen Künstlern gemalt[1]). Das Hochaltarbild der Himmelfahrt Mariä soll von Bartholomäus Fink, einem geborenen Innsbrucker, stammen, die Bilder der Seitenaltäre des Presbyteriums: St. Augustin und der selige Hartmann von Christian Unterberger, der Johannes Nepomuk vor König Wenzel von Franz Unterberger, die beide aus Cavalese stammten und denen wir auch in Brixen wieder begegnen werden, während Rochus und Sebastian der Brixener Grasmaier malte.

Die mittelalterliche Wandmalerei, an der wir schon im Kloster Neustift den Eintritt in die neue Kunstzone erkannten, zeigt dies noch deutlicher dadurch, daß wir ihre Spuren nicht nur in dem bedeutenden Kloster finden, sondern ganz tüchtige Wandgemälde selbst in bescheidenen Dorfkirchen treffen, wie gleich in der nahe gelegenen Kirche von V a h r n (Abb. 52). An der Südseite dieser trägt ein figurenreiches Gemälde die Unterschrift: »1474 ist gestorben der edl vöst Wolfgang Jöchl Richter zu Vahrn auch liegt allda Catrein Pallauserin sein Hausfrau begraben.« Das Bild stammt wohl sicher von demselben Maler wie die Krönung Mariä in der 14. Arkade des Brixener Kreuzganges. Semper, der beide Werke dem Jakob Sunter zuschreibt, entdeckte unter dem Bilde in Vahrn noch Spuren einer älteren Inschrift, wonach das Bild wohl schon in den sechziger Jahren gemalt wurde[2]).

Das Bild stellt Christus dar, der die neben ihm sitzende Maria krönt. Drei Engel halten über diese Gruppe einen Baldachin; rechts und links vor dem Thron knien als Ehrenwache je zwei Engel mit Lanzen. Hinter diesen folgt rechts eine stattliche Schar männlicher, links aber weiblicher Heiliger, über denen wir Engelchöre sehen, die singen und beten, Harfe, Zither, Laute und Orgel spielen, geigen und die Posaunen blasen.

---

1) Tinkhauser I. 281. K. Zimmeter: M. A. u. Frz. S. Unterberger. Innsbruck 1902.
2) Wanderungen S. 20.

Obgleich ganz tüchtig, ist das Wandgemälde doch durchaus kein bedeutendes Kunstwerk, aber gleichwohl ist es nicht bloß als Denkmal jener volkstümlichen Tätigkeit der Brixener Malerschule interessant, sondern namentlich auch durch seine höchst lebendige, offenbar selbständige Naturbeobachtung besonders in den Engelscharen.

Die Köpfe dieser Engel sind meist nicht schön, wie die zarten Erscheinungen mancher älteren Meister, aber sie sind durch eine Fülle individueller Züge belebt, in denen, wie das ja bei solchen Fortschritten in der Kunst häufig ist, der Maler allerdings leicht übertreibt. Wie frisch beobachtet ist die Gruppe, welche die Köpfe zusammensteckt, um aus *einem* Meßbuch singen zu können, wie erhebt der eine



52. Wandgemälde an der Kirche zu Vahrn.

dieser Engel, als wollte er das »piano!« andeuten, leise die Hand, wie blicken sie dort im Gebet gläubig nach oben, während andere einander ansehen, wie achten Orgel- und Zitherspieler sorgfältig auf ihr Instrument und mit welcher Kraft blasen die vier Engel in die Posaunen, man fürchtet, es möchten ihnen die Backen springen.

Das sind charakteristische Züge für den mächtigen Fortschritt des Naturalismus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und wer unbefangen das Bild an der Südwand der Kirche zu Vahrn betrachtet, der wird zugeben müssen, daß weder die musizierenden Engel der van Eyck auf dem Genter Altar, noch die Reliefe Donatellos in Padua, oder die des Luca della Robbia in Florenz dem Maler vorschwebten, sondern der Knabenchor, den er des Sonntags in Vahrn oder drüben in Brixen so frisch das Gloria in die Kirche schmettern hörte.

Bei Vahrn mündet das enge Schalderer Tal, in das wir noch ein wenig hineingehen, um uns in stiller Bergeinsamkeit zu erfrischen.

Aber selbst hier stoßen wir nahe der Kirche von Dorf Schalders auf ein ganz hübsches Kunstwerk, einen weiteren Beleg volkstümlicher Wandmalerei. Es ist ein Bildstöckel aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Im Norden, und einem der Art begegneten wir ja auch noch bei Sterzing, werden dieselben im 15. und 16. Jahrhundert mit Reliefen geschmückt, hier aber ziert man den aufgemauerten Bildstock mit Wandgemälden, wie wir an dem zu Schalders die Trinität, St. Sebastian, Nikolaus und andere Heilige sehen.

Es sind dies aber keineswegs rohe Handwerksarbeiten, wie man sie heute in solchen Fällen aufstellt, sofern man nicht gleich gar gußeiserne Heilige hinsetzt, sondern es sind fast immer gute Arbeiten, oft sogar feine Kunstwerke, die wir zuweilen in ganz abgelegenen Gegenden in dieser bescheidenen Form antreffen, die aber gerade dadurch einen gar eigenartigen Reiz besitzen. Setzt man sie, was ja zu ihrer Erhaltung manchmal leider nötig ist, in ein Museum, so beraubt man die Gegend um einen feinen poetischen Zug und das Bildstöckel sieht uns dort fast so traurig an wie ein Gemsbock in einem zoologischen Garten.





53. Pietà von 1446 im Kreuzgang zu Brixen.

VII. Brixen und Umgebung.

Während Sterzing der behagliche Ruhepunkt an dem großen Handelsweg ist, dessen Bürger ihren Wohlstand noch durch Bergbau mehrten, eine Stadt, die sich merkwürdig gut aus der Zeit ihrer Blüte im 15. und 16. Jahrhundert erhielt, bietet dagegen die nächste Stadt an unserer Straße, nämlich B r i x e n·, ein ganz anderartiges Bild. Die Stadt wird beherrscht durch den Dom und das bischöfliche Palais. Die bischöfliche Residenz hat Brixen seinen Charakter aufgeprägt und zwar, wie bei zahlreichen bischöflichen Residenzen Deutschlands, durch ihre Bauten des 18. Jahrhunderts.

Die romanischen Türme des Domes erinnern zwar sofort, daß Brixen auch in der ersten Hälfte des Mittelalters kunstgeschichtlich eine Rolle spielte, aber von Bauten jener Zeit haben sich außer jenen Türmen nur noch zwei Kapellen und der Kreuzgang erhalten und noch unbedeutender ist die gotische Baukunst durch die Pfarrkirche vertreten. Das 18. Jahrhundert hat mit der alten Kunst aufgeräumt und zwar ohne einen entsprechenden Ersatz zu gewähren.

Etwas besser ging es mit Plastik und Malerei, wenngleich auch hier die gewaltsamen Eingriffe der letzten Jahrhunderte empfindliche Lücken rissen. In den Gemälden des Kreuzgangs (Abb. 61 und 62) hat sich ein Werk erhalten, das Brixen als den Mittelpunkt einer höchst merkwürdigen Schule bezeichnet, von der wir uns mit Hilfe

der Gemälde in den umliegenden Dorfkirchen sowie mit den in Galerien zerstreuten noch ein klares Bild machen können. Die Grabsteine aber, besonders die der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind das Bedeutendste, was die Diözese auf diesem Gebiet besitzt, und eine tüchtige Holzplastik des 15. und 16. Jahrhunderts finden wir in den benachbarten Dorfkirchen, da sie glücklicherweise zu arm waren, um die gute alte Kunst durch eine schlechte neue zu verdrängen.

Wie in der kirchlichen, so ging es auch in der Profankunst. Durch das neue bischöfliche Palais wurden im 17. und 18. Jahrhundert die älteren Bauten beseitigt, die ja in Tirol im 15. und 16. Jahrhundert besonders auch durch ihre Ausstattung hervorragendes Interesse besitzen und streng den deutschen Charakter wahren, während im 17. und 18. Jahrhundert die italienische Kunst, obgleich damals der süddeutschen durchaus nicht überlegen, in Brixen den stärksten Einfluß behauptet.



54. Haus in Brixen.

An der architektonisch unbedeutenden bischöflichen Residenz, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts vollendet wurde, ist das Interessanteste der große, vor Mitte des 17. Jahrhunderts gebaute Arkadenhof, der durch stattliche Verhältnisse imponiert, aber der feineren Durchbildung entbehrt, und den in den Nischen der breiten Pfeiler die um 1600 von Hans Reichle und Giovanni di Quadria modellierten Terrakotta-Statuen schmücken.

Da die Stadt Brixen keine selbständige Bedeutung besaß, sondern nur einen Anhang zur Residenz bildete, so ist erklärlich, daß auch die Bürgerhäuser kein besonderes Interesse gewähren. Sie zeigen einfach den geschilderten Tiroler Typus, nur daß sich allerdings hier, wie noch mehr dann in Klausen und Bozen ein immer stärkeres Hervortreten der italienischen Elemente erkennen läßt.

Recht charakteristisch ist hierfür ein Haus des 16. Jahrhunderts gegenüber der Nordseite der Pfarrkirche, dessen Fassade schon stark an den italienischen palazzo erinnert (Abb. 54). Deutsch sind an ihr die beiden polygonen Erker, die auf Konsolen über den kräftigen Pfeilern aufsitzen, welche die Rundbogen tragen, mit denen sich die gewölbte Laube nach der Straße öffnet. Die Erker greifen durch die drei Stockwerke durch bis zu dem weit vorspringenden Dach, zu dem eine Hohlkehle überleitet, die einst Medaillons mit Büsten und Ornamenten, in Sgraffito-Malerei ausgeführt, schmückten. Gleich diesen Malereien weisen auf den italienischen Einfluß die stark vorspringenden

Gesimse, der Rundbogen im Schluß aller Fenster, der auf Pilastern ruht, und vor allem die streng symmetrische Anlage der ganzen Fassade.

Wie für die mittelalterliche Plastik und Malerei die umliegenden Dorfkirchen, so ergänzen die Herrensitze und Schlösser auf den Anhöhen und im Mittelgebirge um Brixen jene Lücken in der Kunstgeschichte der Stadt, welche durch das Beseitigen der älteren Residenz deren Neubau brachte.

Östlich von Klausen über dem Eisack liegt auf steiler Höhe der Hof des Luseners, ein Herrensitz aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, dessen einfaches Haus mit Giebel, Erker und alter Umfassungsmauer sich gut erhalten hat. Aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammen auch die beachtenswerten Vertäfelungen zweier Stuben im Erdgeschoß. Die Wandvertäfelung der einen, deren Decke ausgebrochen wurde, zeigt späteste Gotik, die andere dagegen Renaissancestil, hier sehen wir auch zwei hübsche Türen und die Decke, in deren Rautenfelder Medaillons mit in Relief geschnitzten Köpfen eingesetzt sind, die, wenn auch etwas derb ausgeführt, doch recht gut dekorieren.

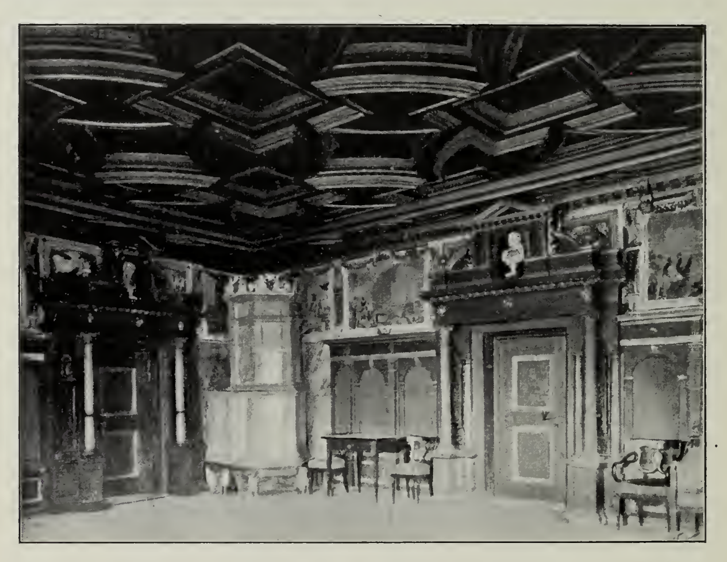
Der Hauptreiz des hübsch gelegenen, malerischen, alten Hauses des Luseners besteht aber darin, daß es ein beredter Zeuge, wie in jener Blütezeit Tirols auch der entlegene einfache Herrensitz künstlerisch geschmückt wurde. Das ist aber wieder ein echt deutscher Zug, und so scheint es nur selbstverständlich, daß auch der Stil solcher Vertäfelungen, Türen usw. deutsch ist, gleichviel ob Gotik oder Renaissance. Und diese getäfelten deutschen Stuben, von denen Tirol trotz des unglaublich Vielen, was ausgeführt wurde, immer noch einen merkwürdigen Reichtum aus diesen Zeiten besitzt, behalten auch noch weiter südlich den deutschen Charakter; sie finden sich wie beim Martinelli in Mezzotedesco und in S. Michele noch in Gegenden, wo die Kunst sonst schon ganz italienisch wird.

Das Holz war eben so recht das Material für volkstümliche Kunst im deutschen Alpenland, und die Zimmerleute und Schreiner, welche die gemütlichen Stuben austäfeln, wie die feinen Meister der Schnitzkunst an den spätgotischen Altären dringen weit nach Süden vor, während in der Malerei der italienische Einfluß bedeutend nach dem Norden übergreift.

Ist der Lusener ein einfaches Haus, so ist dagegen das etwas nördlich auf den Höhen jenseits des Eisack gelegene Feldthurns (Abb. 55) ein Fürstenschloß, das zeigt, was die Profankunst dieser Gegenden bei großen Mitteln leisten konnte.

Über dem Tor zum Schloßhof lesen wir, daß Johann Thomas Baron von Spaur, Bischof von Brixen, 1580 Hof und Mauern von Grund aus habe bauen lassen; die Ausstattung des von 1578 bis 1580 erbauten Schlosses zog sich dann noch bis 1585 hin.

Daß das Schloß Anregungen italienischer Kunst erkennen läßt, kann so nahe dieser, noch dazu in einer Zeit, wo dieselbe so wesentlich auf das ganze gebildete Europa wirkte, nicht überraschen. Eher tut dies vielleicht die für das Verhältnis deutscher und italienischer Kunst in Südtirol bezeichnende Tatsache, daß Feldthurns den Charakter deutscher Renaissance so klar und bestimmt zeigt, wie nur irgend ein Schloß nördlich der Alpen, daß es durchaus nicht in größere Abhängigkeit von der italienischen Kunst gerät als diese.



55. Zimmer im Schloß Feldthurns.

Die Kunst des deutschen Hauses, auch in der Steigerung, die sie hier im fürstlichen Lustschloß erfährt, hat ihre eigenen Vorzüge, die mit unseren andersartigen Bedürfnissen, auch mit der Eigenart unseres ganzen Wesens zusammenhängen und die sie vielfach in einen ausgesprochenen Gegensatz zur Kunst des italienischen Palastes setzen, so viel wir auch von dieser lernen konnten und gelernt haben.

In der Anlage des Hauses findet man hier italienische Anklänge, aber nicht mehr als bei anderen Häusern in Tirol; die plastische Dekoration, wie das ornamentale Detail erinnern natürlich hier, wie in allen Renaissanceschlössern an den Einfluß Italiens auf die Kunst dieser Periode, aber sie werden doch durchweg ebenso selbständig verwertet wie in anderen Gegenden Deutschlands.

Die Technik der Intarsien ruft uns zwar die feinen Kunstwerke dieser Art in Oberitalien ins Gedächtnis, aber der Tiroler Meister wendet sie, wie an den Türen des Fürstenzimmers, doch durchweg originell an. Man betrachte diese Türen näher mit ihrem reichen architektonischen Rahmen, der so fein bis ins kleinste Detail durchgebildet ist, dann die hübschen Wand- und Deckenvertäfelungen, die reizenden Erker mit den gemalten Scheiben, die zierlichen phantasievollen Schlosserarbeiten. Das ist alles so deutsch, steht in einem so klaren Gegensatz zu den italienischen Palästen, schon des nahen und an demselben Flußlauf liegenden Trient oder Veronas, daß wir kaum mehr begreifen, wie man so oft glaubte, derartige Arbeiten, um ihnen besondere Ehre zu erweisen, als Werke italienischer Kunst bezeichnen zu müssen.

Da ist es natürlich gerade hier von besonderem Interesse, daß wir durch die Rechnungen über den Bau von Feldthurns, die in Brixen verwahrt werden [1]), auch die urkundlichen Belege besitzen, daß dieses bedeutende Werk deutscher Renaissance in der Tat eine rein deutsche Arbeit ist, und zwar waren es vor allem Südtiroler, namentlich Brixener Künstler, die es ausführten.

Wie wichtig ergänzt hier das Schloß in der Nähe die Kunstgeschichte der Stadt, denn wer vermutet im heutigen Brixen, daß es im 16. Jahrhundert solche Kräfte besaß! Wie wir aber schon in Innsbruck sahen, daß die höfische Kunst die heimische fördert, indem sie dieselbe beschäftigt, zugleich aber auch ihr neue Anregungen gibt durch das Beiziehen tüchtiger fremder Kräfte, so auch hier, zunächst durch das Berufen von Künstlern anderer Städte Südtirols, weiter aus Augsburg, schließlich auch aus Italien, aber von hier ließ man bezeichnenderweise nur Maler kommen, deren Arbeit übrigens keineswegs zum Besten in dem Schloß gehört.

Der Baumeister von Schloß Feldthurns war Mathias Parlati, Bürger und Maurermeister zu Brixen, der Zimmermeister Wolfgang Posch; die Tischlerarbeiten, vor allem die Vertäfelungen, führte der Meraner Hans Spineider aus, unter dem Hans Rumpfer aus Klausen und der Brixener Bürger Topf arbeiteten, sowie der Bildhauer Thomas Bart aus Bruneck, der die prachtvollen, vergoldeten Rosen lieferte, während die einfacheren der Brixener Drechslermeister Georg Oberwanger fertigte. Gerade das Schönste, nämlich die prächtigen Holzarbeiten sind also ausschließlich Südtiroler Arbeit.

Die Türbeschläge und Schlösser der Galazimmer des zweiten Stockes wurden von Hans Mezger in Augsburg bezogen, die anderen Schlosserarbeiten von den Brixener Meistern Gallus und Jacob Erspämer und Hans Waitz.

---

1) Mitteilungen der Zentralkommission 1880, S. 90 u. ff., und besonders 1885, S. 35 u. ff.

Der Steinmetz Sylvester Huber meißelte das fürstliche Wappen über dem Tor, aber den Kamin aus Trienter Marmor lieferte der Trienter Steinmetz Dominicus. Asam Pock von Brixen schneidet die Modelle für die Ofenkacheln und der Brixener Hafner Michael Brugger führt die Öfen aus mit Ausnahme des Majolika-Ofens im Galazimmer, den der Bozener Bürger und Hafnermeister Paul Pietschdorfer herstellte.

1580 bestellte der Bischof fünfzig Glasgemälde mit Wappen usw. bei Andreas Giltinger in Augsburg. Der Augsburger Erzgießer Hieronymus Reißinger fertigte eine prächtige, nicht mehr erhaltene Brunnengruppe aus Bronze, auch der Brunnenmeister wurde von Augsburg bezogen.

Unter den Malern dagegen scheinen die Brixener Albrecht Kröller, Georg David Solbach und Hans Vogler lediglich Handwerker, während für die mehr künstlerischen, jedoch recht schwachen Arbeiten Michael und Horazio für den ersten Stock, für den zweiten aber P. Maria Bagnatore aus Brescia berufen wurden.

Ein einfaches, gut erhaltenes Herrenhaus aus dem 16. Jahrhundert ist auch der W i n k e l h o f bei Brixen mit hübschem Stiegenraum (Abb. 56), der hier nicht den hohen Lichtschacht, sondern bei der freien Lage des Hauses einfach seitwärts Fenster und eine getäfelte Decke hat. Allerlei alte Malereien und stattliche Hirschgeweihe, sowie die unterwölbte Galerie des oberen Stockes, mit den Zimmerzugängen, auch die Fenster in den tiefen Nischen im unteren und das Erkerfenster im oberen Stock geben dem Raum eine prächtige malerische Stimmung.

Vom ältesten Bau des Brixener Domes aus dem 10. Jahrhundert[1]), als der Bischofsitz von Säben hierher verlegt wurde, wissen wir nur, daß er die damals häufige Anlage mit zwei Chören und zwei Krypten besaß. Nach dem Brand dieses Domes am Charsamstag 1174 ließ Bischof Heinrich von Berchtesgaden (1178—1196) einen Neubau ausführen. Den 13. Januar 1234 wurde auch dieser schwer durch Brand beschädigt, den Abschluß des Wiederherstellungsbaues scheint die Weihe durch Erzbischof Eberhard von Salzburg am 31. Juli 1237 zu bezeichnen, jedoch wurde am Dom und Kreuzgang noch bis gegen Ende des Jahrhunderts weiter gebaut.

Von diesem Bau, dessen Anlage auf das 12. Jahrhundert zurückging, der aber im 13. Jahrhundert wesentlich umgestaltet wurde, haben sich noch die Türme, von denen der südliche jedoch erst im 15. Jahrhundert vollendet wurde, das Portal an der Südseite und der Kreuzgang erhalten, ferner lassen sich wenigstens die Grundzüge jenes Baues feststellen. Er war eine romanische Pfeilerbasilika mit zwei

1) Die Baugeschichte des Domes siehe Zentralkommission Jahrgang 1861, S. 69ff.

Westtürmen, die ein ausgebildetes Querschiff besaß, der Chor, unter dem eine Krypta lag, bestand aus Haupt- und Nebenchören, der ganze Bau war im gebundenen System gewölbt und hatte eine Kuppel über der Vierung.

Der Dom besaß also entschiedene Verwandtschaft mit der Kirche zu Innichen im Pustertal und ließ offenbar gleich ihr deutlich den Einfluß lombardischer Baukunst erkennen. Die Herrschaft desselben während des romanischen Stiles ist in Südtirol leicht erklärlich, da sie sich ja noch nördlich der Alpen in der Schweiz, in Bayern und Österreich fühlbar macht. In Südtirol aber mußte das Vorbild der lombardischen Bauten um so durchschlagender wirken, als hier, obgleich ja mancherlei gebaut wurde, wovon sich ja auch noch etliches erhalten, die Bautätigkeit damals doch nicht bedeutend genug war, um eine Gruppe mit selbständiger Entwicklung, mit spezifischem Charakter zu bilden. Gleichwohl zeigen die romanischen Bauten der deutschen Gegenden Südtirols manche deutsche Sonderzüge, die sie in Gegensatz zu der italienischen Weise des Stils in Trient setzen.



56. Im Winkelhof bei Brixen.

Der romanische Dom in Brixen erinnert durch seinen Zusammenhang mit den Bauten der Lombardei an die intimen Beziehungen dieser Gegenden zu Italien. Das ging als Erbe voll und ganz auf den Neubau des 18. Jahrhunderts über; anders, aber nicht minder deutlich erzählt auch er dieselbe Tatsache. Vor allem hat dies darin seinen Grund, daß von den Künstlern, die an ihm arbeiteten, fast durchweg Südtiroler, mehrere aus dem italienischen Teil Tirols stammten und die meisten sich vorwiegend an italienischer Kunst gebildet hatten.

Das erklärt auch den großen Unterschied zwischen dem Dom und der nahe gelegenen Klosterkirche von Neustift, deren Vollendung nur acht Jahre früher fällt als der Beginn des Dombaues. Die Neustifter Kirche aber hängt vor allem mit der bayerischen Kunst zusammen, die im Rokoko eine sehr feine und eigenartige Blüte entfaltete, während

der Brixener Dom nach dem Süden weist. Nach dem Süden, der auch damals noch unter dem Einfluß der wuchtigen, schweren Formen des Barocks stand, der, einzelne Erscheinungen, vor allem Tiepolo ausgenommen, im 18. Jahrhundert mehr ein Ausleben als eine frische, neue Stilphase zeigt. Darum ist auch die künstlerische Wirkung der Neustifter Kirche jener des Brixener Domes weit überlegen, der als Kunstwerk weniger erfreut, dagegen entschieden interessant ist für die damaligen künstlerischen Lebensverhältnisse dieser Gegend.

Der Neubau des Domes, der charakteristisch für die südlichen Einflüsse hauptsächlich durch den großartigen Raum wirkt, wurde unter dem Fürstbischof Kaspar Franz von Künigle 1745 begonnen und durch den Baumeister Joseph de Lay aus Bozen geleitet. Seit 1751 wurden die Priester Franz Penz und Georg Tangl zur Bauleitung berufen. Die Maurerarbeiten führte der Brixener Maurermeister Simon Rieder aus, während den Dachstuhl der dortige Zimmermeister Andre Stippler aufstellte, die etwas nüchternen architektonischen Details sind vom Innsbrucker Bildhauer Stephan Feger. Den 10. September 1758 wurde der Bau geweiht, der dann 1785 bis 1790 durch Jakob Pirchstaller seine Fassade erhielt, der 1755 in Trens bei Sterzing geboren, 1824 in Mais bei Meran starb.

Bei der Ausstattung des Domes, die sich natürlich noch länger als 1758 hinzog, besorgte die reichen Marmorarbeiten, die durch ihren Prunk mit glänzendem Material den Charakter des Ganzen so wesentlich bestimmen und deutlich den Einfluß des späten italienischen Barocks zeigen, Theodor Benedetti aus Mori. Die Stuckaturen d. h. die Kapitäle und Gesimse führten Hanibal Pittner aus Bozen und Anton Gigel aus Innsbruck aus; Hieronymus Constantini aus Roveredo besorgte die derben, wenig geschmackvollen Dekorationsmalereien, hauptsächlich unter den Gesimsen, die teilweise Stuckaturen ersetzten.

Die Deckenbilder, im Chor die Himmelfahrt Mariä, im Querschiff St. Cassian stürzt die Götzen und lehrt die Jugend, im Schiff die Verehrung des Lammes, malte Paul Troger[1]), der 1698 zu Welsburg im Pustertal geboren, sich in Venedig und Bologna bildete und seit 1730 in Wien tätig war. Zu dieser umfangreichen Arbeit hatte Troger mehrere Gehilfen, darunter wahrscheinlich auch Martin Knoller beigezogen, ferner seinen Neffen Georg Troger aus Welsburg, Johann Georg Unruhe aus Passau, Franz Zoller aus Gufidaun, Hautzinger aus Wien. Die Renovierung des Domes[2]), bis 1898 unter Leitung des Historienmalers Albert Stainer von Felsburg mit großer Liebe und Sorgfalt ausgeführt, ist im ganzen wohlgelungen. Nur die an Stelle der gemalten Umrahmung des Deckenbildes und der übrigen

---

1) Über diese Fresken siehe Zentralkommission 1890, S. 93 ff.
2) Über diese Renovierung siehe: Brixener Chronik. 1898 Nr. 52.

Gewölbfelder gesetzten Stuckverzierungen sind, obgleich an sich gut, für hier kleinlich, zu prunkvoll und zu bunt, wie auch die Glasgemälde, wenngleich weit dezenter als gewöhnlich, doch etwas unruhig wirken.

Unter den Künstlern der Altäre treffen wir neben Paul Troger Franz Christian und Michelangelo Unterberger aus Cavalese, von letzterem ist auch das Hochaltarbild des Todes Mariä, 1749—50 gemalt[1]), Franz Orodini aus Trient und den Trienter Steinmetz Paul de Font, Franz Faber aus Telfes, Lindner aus Wien und Johann Nepomuk Cignaroli, sowie Joseph Schöpf.

Der im Material besonders prunkvolle Hochaltar (Abb. 57), dessen schwerfälliger, merkwürdig unlogischer Aufbau sehr stark an norditalienische Werke, namentlich an die Altäre in Sa. Maria maggiore in Trient erinnert, ist das Werk des Theodor Benedetti aus Mori. Während der Aufbau des Altares nur etwa das Vermeiden jeder geraden Linie vom Rokoko hat, aber keine Spur von dessen Leichtigkeit und Eleganz, besitzen dessen Charakter mehr die Engel an dem Altar und die pathetischen Statuen von Petrus und Paulus, die Dominicus Moling aus Wengen, in einem Seitental des Pustertales ausführte.

Unter den Grabsteinen der Fürstbischöfe in der Vorhalle des Domes und unter den 51 der Domherren und Kanoniker im Kreuzgang treffen wir eine Reihe tüchtiger Kunstwerke, besonders aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, die bisher noch fast gar nicht beachtet wurden[2]).

Weniger belangreich sind die Grabsteine des 14. Jahrhunderts, ich erwähne nur den Bischof Johannes IV. († 1374) mit dem flachen, sehr befangenen, noch dazu stark abgetretenen Reliefbildnis desselben[3]). Von 1390 stammt der Grabstein des Hans Pallauser mit einfachem Wappen und Überschrift an der Kirche zu V a h r n , der natürlich gleich anderen Grabsteinen in der Umgegend auch in diesen Zusammenhang gehört. Im Zugang des Kreuzganges ist der Grabstein des Canonicus Heinrich von Wagenberk von 1391 eine bessere Arbeit.

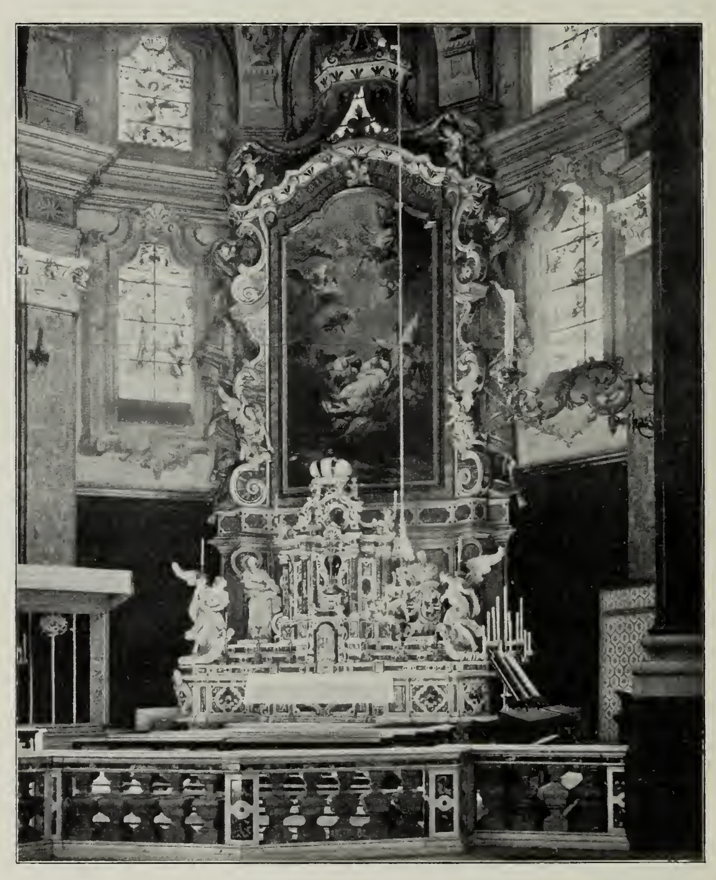
Gegenüber jenem noch so sehr befangenen Grabstein des Bischofs Johannes IV. von 1374 zeigt erhebliche Fortschritte der des 1396 gestorbenen Bischofs Friedrich von Erdingen. Das Porträt des Verstorbenen, der auf zwei drachenartigen Untieren steht, ist schon eine ganz tüchtige Arbeit, entbehrt aber gleichwohl noch der feineren

1) M. Zimmeter: M. A. u. Frz. Unterberger. Innsbruck 1902.

2) Resch: Mon. Brix. I. Die Grabsteine sind zumeist aus weißem Sterzinger Marmor, von den hier genannten sind nur die des 1417 † Ulrichs I und des 1521 † Christof von Schroffenstein aus rotem Marmor, die Höhe der im folgenden genannten bewegt sich zwischen 1,75 und 2,60, die Breite zwischen 0,80 und 1,35 Meter.

3) Grabstein des 1378 gestorbenen Canonicus Johannes von Freundsberg abgebildet bei Atz S. 323.

Details und damit der eigentlich lebensvollen und individuellen Züge, zu denen man hier erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts fortschreitet, während wir sie beispielsweise die Regensburger Plastik schon im



57. Hochaltar im Dom zu Brixen.

Schlusse des 14. Jahrhunderts beherrschen sehen, da dort eben durch das ganze 14. Jahrhundert eine bedeutende plastische Schule tätig war.

An der Spitze der Grabsteine des 15. Jahrhunderts steht der ziemlich schwache des 1401 gestorbenen Canonicus Georg Fuchs mit dessen Wappen, von gotischer Architektur umrahmt. Dann folgt an der

südlichen Außenwand der Pfarrkirche von 1408 jener des Oswald von Wolkenstein, mit dem zwar in den Hauptzügen charakteristischen, aber doch recht rohen Porträt des links hinschreitenden Ritters mit seinem stattlichen Spitzbart, der in der Rechten die Standarte hält. Unter seinen Füßen sind zwei Wappen, in der Linken trägt er den Helm mit stattlicher Zier von Pfauenfedern.



58. Grabstein des Bischofs Ulrich von Wien. † 1417.



59. Grabstein des Bischofs Berthold II. † 1427.

Der Grabstein des Canonicus Heinrich Zollinger von 1410 mit dessen in starkem Relief ausgeführtem Bildnis ist stilgeschichtlich interessant durch die Gewandfalten und durch die energische Charakteristik des leider sehr beschädigten Kopfes.

Tüchtig, aber doch auch noch ohne feine Individualisierung ist das Porträt des 1417 gestorbenen Bischofs Ulrich I. von Wien (Abb. 58). Sein Haupt ist tief in das große Kissen eingesunken, das unter seinen Kopf geschoben ist, was charakteristisch für die fortschreitende Naturbeobachtung erscheint, die sich manchmal gerade in solch äußerlichen und nebensächlichen Zügen besonders deutlich erkennen läßt.

Das Porträt des 1426 gestorbenen Petrus von Lenzpurg fesselt durch geschickte Charakteristik des Kopfes, die damals in dieser Schule auch schon geringere Künstler erfaßt zu haben scheinen, da das Relief sonst eine ziemlich mäßige Arbeit, wie schon ein Blick auf die etwas roh behandelten Haare zeigt.

Vortrefflich ist dagegen der Grabstein des 1427 gestorbenen Bischofs Berthold II. aus Bückelsburg in Schwaben (Abb. 59). Der Verstorbene steht auf zwei Löwen. Das vorzügliche, sehr fein und scharf individualisierte Porträt zeigt, was damals ein wirklicher Künstler leisten konnte, welch große Fortschritte die Kunst gegenüber etwa dem Grabstein des Bischofs Friedrich (1396) errungen, ja wie viel besser ist auch gegenüber dem nur um zehn Jahre älteren des Bischofs Ulrich von Wien die Gestalt und der feiner detaillierte Faltenwurf verstanden.

Eine schwächere Arbeit ist in der Kirche zu S a r n s der Grabstein des 1431 gestorbenen Mauritius Palauser mit dessen Wappen.

Für die Blüte der Brixener Steinplastik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von deren Denkmälern ja nur ein Bruchteil erhalten ist, sind auch zwei Monumente von 1436 gestorbenen Kanonikern interessant. Der Grabstein für Heinrich Surauer mit etwas derbem, aber entschieden frisch erfaßtem, tüchtigem Bildnisse und der des Berchtold Netz, künstlerisch der wertvollste der Kanoniker-Grabsteine, mit besonders fein durchgebildetem Porträt.

Ein hervorragendes Werk dieser Gruppe aber ist der Grabstein des 1437 gestorbenen Bischofs Ulrich II., wohl ein Werk desselben Künstlers wie jener Berthold II. († 1427), dem dieses schönste der Brixener Bischofdenkmäler in feiner Durchführung noch überlegen ist. Daß der Meister, der dieses treffliche Porträt in flachem Relief ausführte, stolz auf sein wohlgelungenes Werk blickte, drückt naiv die Umschrift aus: »Hie leit Bischof Ulreich dem ist dies pild gleich.«

Eine flüchtigere Arbeit, aber doch auch mit ausgesprochenen Porträtzügen bietet das Relief des 1439 gestorbenen Dekans Nikolaus.

Gegenüber den doch ziemlich zahlreichen, zum Teil künstlerisch hochstehenden Denkmälern der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist aus dessen zweiter Hälfte nur wenig Wichtiges erhalten. Unter den Fragmenten von Grabsteinen in dem Hof an der Nordseite des Domes, die zumeist übrigens nur historisches Interesse besitzen, zeigt das Denkmal des 1462 gestorbenen Kaplans Johannes Sayler ein gutes Brustbild und einfache gotische Architektur, ist jedoch leider sehr verwittert.

Zwei hübsche Wappen sehen wir auf dem Grabstein des 1475 gestorbenen Paul Pallauser in der Kirche zu S a r n s. An der Südseite der Brixener Pfarrkirche findet sich ein schöner Grabstein, dessen Inschrift

zerstört wurde, mit den Wappen der Wolkenstein und Trautson, es ist der Grabstein des 1495 gestorbenen Oswald von Wolkenstein[1]) (Abb. 64).

Unter den nicht zahlreichen Grabsteinen des 16. Jahrhunderts ist der interessanteste jener des 1521 gestorbenen Bischofs Christoph von Schrofenstein, dessen flaches Relief entschiedene Porträtähnlichkeit, jedoch ohne feines Empfinden zeigt. Semper[2]) schreibt diesen Grabstein dem Sebald Bockstorffer zu, von dem wir ja ein bezeichnetes Werk in Neustift kennen lernten.

In dem Hof an der Nordseite des Domes findet sich der Grabstein des 1539 gestorbenen Dekans Dr. Johannes Riepper mit dessen gutem Brustbild in einfachem Renaissancerahmen. Aus dem gleichen Jahre ist ein guter Grabstein in Sarns, auf dem oben das charakteristische Brustbild des edlen Hans von Rubätsch dargestellt ist, unten dessen Wappen.

1580 schließlich wurde durch den Bischof Freiherrn von Spauer im Südflügel des Kreuzganges das Grabmal für den 1542 gestorbenen Bischof Christoph II. Fuchs aufgestellt[3]). Auf demselben, das ja ganz geschickt gearbeitet, aber doch wenig bedeutend ist, liegt der Verstorbene, der die Rechte unter sein Haupt stützt, während die Linke lässig auf den Leib herabgleitet, schlummernd auf dem Sarkophag. An der Vorderseite desselben sind in flachem Relief zwei Putten mit Wappen, Bischofsstab und Rauchfaß angebracht. Haltung und Lage des Bischofs erinnern unwillkürlich an jenen Typus von Grabmonumenten, dessen frühestes und bekanntestes Beispiel die beiden Kardinalsgräber Andrea Sansovinos in Sa. Maria del popolo in Rom sind.

Da Nordtirol nur wenige künstlerisch wertvolle Grabsteine besitzt und die Sterzinger des 16. Jahrhunderts doch mehr lokale Bedeutung haben, kommen wir auf unserer Wanderung in Brixen zuerst zu einer wichtigeren Gruppe solcher Denkmäler. Wie an zahlreichen anderen deutschen Bischofssitzen, so fand die Steinplastik auch hier umfassende Beschäftigung durch die Grabdenkmäler der Bischöfe, die oft gar feine Kunstwerke sind, sowie durch die der Kanoniker und Domherren, die zwar hinter denen der Bischöfe meist an künstlerischem Aufwand zurückstehen, aber neben mehr handwerklichen Arbeiten doch auch tüchtige, für die Zeit charakteristische Werke aufweisen.

Daß so reiche Aufgaben allmählich zur Ausbildung einer Steinmetzschule am Ort selbst führten, ist natürlich, wenn auch, wie vielleicht mit dem Innsbrucker Bockstorffer, der aber erst dem Ausgang

---

1) Über diesen und andere Wappengrabsteine Tirols siehe: von Pettenegg: Epitafik von Tirol. Wien 1874. In der Zeitschrift der heraldischen Gesellschaft Adler.

2) In dem oben zitierten Aufsatz in der Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins 1890.

3) Gefleckter, grauer Marmor. — In dem Aufsatz in der Zentralkommission 1861, S. 129 wird das Grabmal als Werk A. Colins bezeichnet.

dieser Schule angehört, einzelne fremde oder aus anderen Städten gebürtige Künstler hier tätig waren. Daß der Sitz dieser Schule in Brixen war, beweist schon das Material aus der Nachbarschaft, nämlich der weiße Sterzinger Marmor, in dem die meisten und wichtigsten dieser Grabsteine, namentlich auch die der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgeführt sind.

Der Charakter dieser Steinplastik ist rein deutsch, von italienischen Einflüssen findet sich keine Spur, weil in diesen Grabsteinen, wie in der Holzplastik, die deutsche Kunst hinter der des angrenzenden Italien durchaus nicht zurückstand.

Wenn wir aber nach Norden sehen, so treffen wir die nächsten wichtigen Steinmetzschulen in Salzburg und den bayerischen Innstädten und zwar vom 14. bis ins 16. Jahrhundert, mit denen auch die besonders seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bedeutende Münchener Grabplastik manche Beziehung hatte. Wie in der Malerei, so hängt auch in der Steinplastik die Brixener Schule mit Salzburg zusammen, mit dem ja mannigfache Verbindungen bestanden. Während aber in der Malerei wesentlich Südtirol gibt, das durch die Anregungen der Italiener zumal im Anfang des 15. Jahrhunderts dem Norden vorauseilte, so ist dagegen in der Steinplastik wahrscheinlicher die Anregung des Nordens auf den Süden.

Denn schon seit dem Schluß des 14. Jahrhunderts treffen wir in der Inn- und Salzachgegend oft hervorragende Grabsteine und hinter diesen Schulen steht noch dazu die bedeutende Regensburger Plastik des 14. Jahrhunderts. Namentlich in der Grabplastik und besonders auch in den Bildnissen gehen diese der Brixener Schule, deren beste Werke ihnen nahe kommen, zeitlich nicht unwesentlich voraus, auch sind sie ihr, wenigstens im Durchschnitt, an künstlerischer Kraft fast ebenso wie an reicher Produktion überlegen.

Während die Grabsteine ein zwar etwas lückenhaftes, aber doch höchst interessantes Bild der Brixener Steinmetzkunst überliefern, gingen die sicher sehr zahlreichen und namentlich an den großen Altären des 15. Jahrhunderts unzweifelhaft auch bedeutenden Werke der Schnitzkunst in der Stadt selbst mit verschwindend geringen Ausnahmen zugrunde.

Das älteste Werk der Holzplastik, das ich in Brixen fand, ist auf dem linken Seitenaltar der 1695 erbauten Erhardskirche eine etwa dreiviertellebensgroße, sitzende Maria des 14. Jahrhunderts, welche den Leichnam des Sohnes auf dem Schoße hält, der, wie bei solch altertümlichen Werken häufig, erheblich kleiner gebildet ist, als es das Größenverhältnis zu Maria fordern würde. Die klagende Maria ist eben die Hauptsache, der Leichnam Christi nur Attribut. Die

Gruppe ist leider stark überarbeitet und übermalt, ist jedoch stilgeschichtlich interessant, zumal hier, da sich in Südtirol ein sehr reiches Material in Plastik und Malerei zum Studium der Geschichte der Pietà findet.

In der Johanniskapelle am Domkreuzgang standen früher auf dem linken Seitenaltar die etwas über einen Meter hohen Statuen Johannes des Täufers und des Evangelisten, interessante Arbeiten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus gleicher Zeit stammt unter der Westempore der Pfarrkirche ein überlebensgroßer Christus am Kreuz, charakteristisch für diese Zeit durch die naturalistische Behandlung und feine Durchbildung, aber auch durch seine manierierten Züge. Vielleicht finden sich in Brixen noch einige weitere Figuren, die ich nicht gesehen habe, aber jedenfalls lassen auch sie, wie die genannten, kaum vermuten, was hier einst auf diesem Gebiete geleistet wurde.

Eher geben davon die umliegenden Dorfkirchen einen Begriff, die noch zahlreiche Schnitzwerke, besonders vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts besitzen. Wenn man aber nach ihnen die Brixener Schule, deren reiches Schaffen sie ja bezeugen, beurteilen will, darf man nicht übersehen, daß wir hier eben doch nur Arbeiten für bescheidene Dorfkirchen haben, die einem ziemlich eng begrenzten Zeitraum, jenem der reichsten Kunstblüte Tirols angehören, in dem die Kunst, die sich in der Stadt langsam und jedenfalls auch bedeutender entwickelt hatte, nun auch dem Lande zu gut kommt.

1485 ist der Altar in Klerant datiert, dessen Gemälde Hans Semper dem Friedrich Pacher zuschreibt [1]). Eine ganz feine Figur ist hier die Maria, die dem Christuskind eine Traube reicht, neben ihr stehen St. Nikolaus und Andreas und auf den Innenseiten der Flügel die bemalten Relieffiguren St. Laurentius und Sebastian.

Mehrere Figuren der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts besitzt die Kirche zu Sarns. Ein einschiffiger spätgotischer Bau mit der Jahreszahl 1486 am Turm, dessen hübsche Netzgewölbe auf Diensten sitzen. Den 8. Dezember 1502 übernahm Johannes Mathäus der Puntner von Varn für 510 Gulden einen Umbau der Kirche, den er bis 1510 vollendete [2]).

In den modern gotischen Altären stehen hier noch eine Reihe allerdings bei der neuen Aufstellung gründlich restaurierter, alter Figuren. Im Hochaltar sitzt eine dreiviertellebensgroße Maria, die links das Kind, rechts das Zepter hält, neben ihr stehen Nikolaus und Rochus, Katharina und Agnes im Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts. Eine tüchtige Arbeit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist die etwa dreiviertellebensgroße Maria an der Nordwand in der Kirche, unter deren Füßen wir einen Engel mit Spruchband sehen, deren Kind mit

1) Oberbayer. Archiv, Bd. 49, S. 510 und Ferdinandeums-Zeitschrift 1895.
2) Tinkhauser I. 251.

beiden Händen ein Buch hält. Auf den Seitenaltären gehören die 70 cm hohen bemalten Relieffiguren St. Valentin und Augustin dem 16. Jahrhundert an.

Eine bedeutende Stellung unter den Schnitzwerken vom Ende des 15. Jahrhunderts nimmt der Altar der kleinen, leider sehr gründlich restaurierten Kapelle in Melaun ein, der nach Semper[1]) auf der Rückseite 1482 datiert ist und den er der speziellen Schule Michael Pachers zuweist. Die Schnitzwerke im Schrein dieses Altars, eine halblebensgroße Maria, zwei nette Engel, sowie Johannes der Evangelist und St. Wolfgang, auf den Innenseiten der Flügel aber die Relieffiguren zweier Bischöfe, sind sehr tüchtige Arbeiten. Eine treffliche Figur der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist in der Kirche zu Feldthurns eine halblebensgroße sitzende Maria, die unter der Empore aufgestellt ist.

Auf dem linken Seitenaltar der Kirche zu Tils stehen der hl. Thomas mit der Lanze in der Linken und in fürstlicher Tracht der hl. Veit mit seinem Hahn (0,88 Meter hoch), beides, zumal der letztere, sehr tüchtige Arbeiten aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert.

Die kleine, 1504 gebaute, spätgotische Kirche in Schrambach mit hübschen Gewölben, die zweischiffig, mit kleinerem südlichen Seitenschiff angelegt ist, besitzt noch die nette, ursprüngliche Kanzel und zwei leider weiß überstrichene Holzfiguren, St. Peter und Paul, aus dem 15. Jahrhundert. Eine bemalte, allerdings überarbeitete Maria mit dem Kinde (etwa einen Meter hoch) findet sich auch noch in einer kleinen Kapelle dieses Dorfes. Kurz überall, wo wir hinsehen, stoßen wir, das ist ja das wichtige Resultat solcher Studien, auf eine reiche Tätigkeit der Brixener Schnitzkunst in der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert.

Für diese Holzplastik ist namentlich auch die Kirche von Milland von Interesse, die nach der Inschrift am Gewölbe um 1464 erbaut wurde und an deren Außenseite sich noch dürftige Reste von Wandgemälden der zweiten Hälfte der 15. Jahrhunderts von einer Auferstehung, einem Ölberg und einer Geißelung Christi erhalten haben. Das Innere der Kirche wurde 1766 umgestaltet und erhielt damals die Deckenbilder im Schiff: der Schutz Mariä und die Verkündigung, im Chor aber die Himmelfahrt Mariä, die laut Inschrift P. Denifle, der später Zeichenlehrer in Innsbruck wurde, und Franz Anton Zeiler, der Brixener Hofmaler, ausführten. Auch Werke des 17. Jahrhunderts haben sich auf dem Musikchor der Kirche erhalten, die ein hübsches Beispiel vom Reichtum der Kunst in solch bescheidenen Dorfkirchen bietet, nämlich eine hübsche Orgel von 1691 und ein Altar aus gleicher Zeit.

---

1) Ferdinandeums-Zeitschrift 1895.

Das Interessanteste in der Kirche aber sind wieder die Schnitzwerke. Vor allem die dreiviertellebensgroße Madonna des Hochaltars, die auf dem Halbmond steht, mit einem Apfel in der Rechten, dem Kind, das eine Traube hält, in der Linken. Die Figur spricht durch ausgeprägten Schönheitssinn an, durch die einfachen Falten, die noch ein Nachklang der schlichten Motive des älteren Stils sind, sie ist wohl um Mitte des Jahrhunderts, wahrscheinlich also zur Zeit des gotischen Kirchenbaues um 1464 entstanden und gehört zu den interessantesten Schnitzwerken der Brixener Gegend.

Eine lebensgroße sitzende Madonna an der Südwand der Kirche, gleichfalls eine recht gute Arbeit, zeigt im Gegensatz dazu den Stil aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts mit seinen überreichen, virtuosenhaft gebauschten Falten. Gegenüber dem scharfkantigen, offenbar in seinem Wesen durch die Schnitzkunst beeinflußten Stil vom Ende des 15. Jahrhunderts sehen wir in ihm mit dem Übergang zu mehr malerischer Auffassung einen Zug, der der gesamten Kunst jener Zeit eigen ist, worin es auch gründet, daß diese Stilwandlung in der Schnitzkunst nicht, wie man zuerst glauben sollte, eine Folge persönlicher Eigenart ist, sondern sich, natürlich mannigfach individualisiert, in der gesamten deutschen Plastik der Zeit findet, wofür wir ja auch schon manches Beispiel diesseits wie jenseits des Brenners streiften und auch noch manches weitere treffen werden.

Auch die Jakobskapelle in der Mahr, etwa eine halbe Stunde südlich von Brixen, an der Straße nach Klausen, hat auf einem Altar des 17. Jahrhunderts zwei beachtenswerte, leider roh überschmierte Holzfiguren aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, Johannes den Täufer und St. Urban, sowie an der Wand der Kapelle eine auf dem Halbmond stehende Madonna.

Südöstlich von Brixen liegt im Mittelgebirge das Pfarrdorf St. Andrä. Die Pfarrkirche spätgotisch, aber im 18. Jahrhundert völlig verändert, bietet nichts Merkwürdiges, höchstens zwei recht hübsche Prozessionsstangen des 17. Jahrhunderts mit charakteristischen gotischen Reminiszenzen, wie bei jenen in der Sterzinger Pfarrkirche. Die Maria-Hilfkirche, die 1696 ihre jetzige Gestalt erhielt, besitzt aus dieser Zeit einen guten Hochaltar mit hübschen Statuen von Joachim und Anna; während sich in der kleinen Kapelle auf dem Kirchhof noch zwei recht feine, 85 cm hohe Holzfiguren aus der Zeit um 1520 erhalten haben, Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer, die den eben erwähnten malerischen Stil, jedoch recht maßvoll zeigen.

Von der reichen Schnitzkunst Brixens sind nur wenige Altäre sowie eine Reihe Statuen und Reliefe in den umliegenden Dörfern erhalten, von der Steinplastik zwar bedeutende Denkmäler in der

Diözesanhauptstadt, die aber doch nur von einem Zweig dieser Kunst für eine kurze Periode vollständigere Kunde geben, günstiger steht es dagegen mit der Malerei.

Schon bei dem ersten Gang durch Brixen sehen wir an dem berühmten Domkreuzgang, daß hier eine bedeutende mittelalterliche Malerschule tätig war[1]). Wir stießen auf diese ja bereits im Kloster Neustift, dessen Tafelgemälde zugleich mit den aus der Brixener Gegend stammenden Bildern in Freising, Schleißheim, Augsburg, München und Wilten daran erinnerten, daß diese Schule nicht nur in der Wand-, sondern auch in der Tafelmalerei ein reges Leben entfaltete. In Brixen selbst, sowie in der Umgegend, hat sich von Tafelbildern nur sehr wenig erhalten, die achtenswerte Tätigkeit der Schule auf diesem Gebiete, welche die Bilder der genannten Sammlungen beweisen, kann man hier nicht einmal ahnen, aber Wandgemälde besonders aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts finden sich allenthalben, fast in jeder der zahlreichen Kirchen und Kapellen, die auf dem Hang und der Höhe des Mittelgebirges Brixen umgeben.

Einen irgend hervorragenden Künstler hat, abgesehen von Michael Pacher, der ihr jedoch nur bedingt zugerechnet werden darf, die Brixener Schule nicht hervorgebracht und ebensowenig kommt ihr, außer den Anregungen auf die benachbarten, besonders die bayerisch-salzburgische Schule, eine größere aktuelle Bedeutung zu. Ein besonderes Interesse aber besitzt die Brixener Schule vor allem dadurch, daß sie in diesen Wandgemälden ein selten vollständiges und rundes Bild vom Leben einer deutschen Lokalschule am Ausgang des Mittelalters gewährt. Der eigenartige Charakter dieser Schule aber wird bestimmt durch ihren deutschen Grundton einerseits, die italienischen Anregungen anderseits, die bedingt sind durch die Lage des Ortes auf rein deutschem Gebiet, aber an der Straße nach Italien und zwar auf der Südseite der Alpen am Beginn der milderen, südlicheren Region.

Diese historische Stellung und Eigenart der Brixener Malerschule, die wir hier vor allem ins Auge fassen müssen, zeigt am klarsten ihr monumentales Hauptwerk, der Kreuzgang, schon das weist bedeutend nach dem Süden. Ehe wir aber den Kreuzgang betrachten, wollen wir einen Blick in die J o h a n n i s k a p e l l e an seiner Südseite werfen.

Durch eine spätgotische Tür gelangen wir beim Eintritt in diese Kapelle zuerst in einen rechteckigen Raum, der durch ein Kreuzgewölbe mit frühgotisch profilierten Rippen überspannt ist und in dessen kleinerem Westteil sich eine Empore befindet, zu der jetzt eine Treppe führt, während sie ursprünglich von einem nebenanstehenden

---

1) Über diese siehe die S. 119 Anm. zitierten Arbeiten Hans Sempers und Walchegger: Der Kreuzgang am Dom zu Brixen, Brixen 1895, der besonders zur Erklärung des großen Zyklus viel Neues bringt, sowie einzelnes im Kunstfreund und in der Ferdinandeums-Zeitschrift.

Gebäude aus zugänglich war, also ähnlich wie St. Stephan am Domkreuzgang in Regensburg und eine Reihe verwandter Hof- und Schloßkapellen [1]). An der Ostseite dieses Schiffes stehen zwei Altäre, zwischen denen er sich gegen einen Raum öffnet, den eine achtteilige Kuppel überspannt, im Osten besitzt der Raum eine Apsis.

Zur Datierung der Kirche, deren Grundbau bis ins 10. Jahrhundert zurückgreifen kann, fehlen nähere Anhaltspunkte, die rohe Ausführung allein beweist noch kein besonderes Alter, auf Immersio angelegte Taufbecken finden sich, wie z. B. in S. Giovanni in fonte in Verona, noch im 13. Jahrhundert. Die Anlage des Baues, dem charakteristische Details fehlen, mit Ausnahme einiger, die etwa auf das 13. Jahrhundert deuten, die aber auch von einem späteren Umbau herrühren können, ist namentlich durch die Kuppel interessant, die trotz ihrer unbedeutenden Ausführung an lombardische Einflüsse erinnert.



60. Kreuzigung und Anbetung der Könige in der Johanniskapelle.

Von den Fragmenten ausgedehnter Wandmalereien verschiedener Perioden in der Johanniskirche [2]), die zum Teil gründlichst renoviert wurden, sind besser erhalten und besonders interessant im Chor eine Kreuzigung und eine Anbetung der Könige (Abb. 60). St. Christoph und weibliche Heilige aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts [3]), wie mir der Stil

1) B. Riehl im Repertorium für Kunstwissenschaft XV. Bd. 5. Hft. Abbildungen der Kapelle bei Atz S. 47.

2) Atz a. a. O. S. 226 ff.

3) Semper im 46. Bd. des Oberbayer. Archivs, S. 475, setzt die Gemälde mit Anfang des 15. Jahrhunderts jedenfalls zu spät, Atz in dem Aufsatz in der Zentralkommission 1882, S. LXXXVI, als romanische Malereien der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts zu früh an.

und die Kostüme, zumal der Kreuzigung zu beweisen scheinen; während sich in der Apsis eine Maria und neben der Apsis eine Disputation der hl. Katharina finden aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Die Kreuzigung aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts erinnert an zahlreiche Darstellungen der nordischen Kunst dieser Zeit, während sie den italienischen, wie etwa der um 1306 gemalten Kreuzigung Giottos in der capella dell'arena zu Padua, fremd gegenübersteht. Die Haltung und stilistische Behandlung Christi, namentlich die des höchst charakteristischen Lendentuches, kehrt in der deutschen Kunst des 14. Jahrhunderts, speziell zu Anfang desselben immer wieder. Ebenso stimmen hier bei zahlreichen Kunstwerken Komposition, wie einzelne, scheinbar individuelle Züge oft so genau zu dem Brixener Wandbild, daß man meint, diese Werke müßten in nächster Beziehung zueinander stehen, und doch besteht zwischen ihnen kein direkter Zusammenhang, liefert vielmehr dies Verhältnis nur einen neuen Beleg, wie ganz falsch die immer wieder gebrauchte Methode ist, auf der Übereinstimmung derartiger äußerlicher Züge Schlüsse über die gleiche Zeit oder gar denselben Künstler, ja auch nur über Einflüsse von Schulen und einzelnen Künstlern aufzubauen.

Wie weit solche Übereinstimmungen gehen, die sich eben aus der gemeinsamen Grundlage der Kunst des Mittelalters erklären, will ich nur durch ein paar Beispiele andeuten. Das Kölner Museum besitzt als Mittelbild eines Triptychons eine Kreuzigung aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts [1]), welche offenbar, an romanische Vorbilder anknüpfend, die gleichen Grundzüge der Komposition zeigt und damit sofort beweist, daß dieselbe damals in der christlichen Kunst des Abendlandes ungeheuer verbreitet und nicht die persönliche Erfindung einer Schule oder gar e i n e s Künstlers war.

Bei dem Brixener wie dem Kölner Bilde sehen wir links die Gruppe der Frauen, vor der Longinus mit der Lanze kniet, zur Rechten den Hauptmann, der auf Christus deutet und an den ihn berührend und lebhaft mit ihm sprechend Joseph von Arimathia herantritt. Die Übereinstimmung in der Bewegung des Hauptmanns und Josephs von Arimathia beweist also gar nichts für den Zusammenhang zweier Bilder [2]), da sie sich zwischen Gemälden findet, die sicher keine direkte Beziehung haben.

Fast die gleiche Komposition finden wir auf einem Elfenbein-Diptychon des bayerischen National-Museums aus dem 14. Jahrhundert [3]), das als französisch bezeichnet wird, nur ist hier Longinus

---

1) Abgebildet bei Reber: Kunstgeschichte des Mittelalters S. 615.

2) Anders urteilt Semper, Oberbayerisches Archiv, Bd. 49, S. 476, dem ich übrigens auch darin nicht beistimmen kann, daß bei der Geburt Christi der Joseph mit der Kerze ein speziell flandrisches Motiv sei, und ebenso wenig in den Folgerungen, die er a. a. O. S. 446 an den Gruß des Königs bei der Anbetung der Könige knüpft.

3) Katalog des bayerischen National-Museums VI. Bd. Nr. 1368.

ausgelassen. Diesem und zwar in genau derselben Stellung wie auf dem Brixener Gemälde, ebenso den Mann mit Topf und Schwamm, den wir ja schon von der karolingischen Kunst her kennen, begegnen wir auf einem anderen Elfenbeinrelief des 14. Jahrhunderts in derselben Sammlung wieder [1]), das gleichfalls als französisch bezeichnet wird. Ja, in dieser Sammlung [2]) und auch im Berliner Museum [3]) zeigen noch eine Reihe Elfenbeinreliefe des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts dieselbe Grundlage der Komposition und gleich überraschende Übereinstimmung gewisser zunächst individuell scheinender Züge, wie der Hinweis des Hauptmanns auf Christus, oder das Herandrängen und das Gebärdenspiel des Joseph von Arimathia. Übrigens findet sich dies auch schon auf dem Soester Antependium der Berliner Galerie aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts.

Aber trotz alledem, wie groß und künstlerisch wie viel wichtiger sind die Unterschiede dieser Arbeiten! Zunächst in äußerlichen Dingen, indem Figuren bald hinzugefügt, bald weggelassen, bald rechts, bald links gestellt werden, dann aber auch dadurch, daß sich allenthalben, wenn auch oft recht befangen, Züge persönlicher Auffassung zeigen.

Wir haben hier im späteren Mittelalter eben immer noch mit verwandten Verhältnissen zu rechnen, wie zu Anfang des Mittelalters in der karolingischen Periode und den nächstfolgenden Jahrhunderten, wo gerade auch eine Reihe Darstellungen der Kreuzigung sie höchst interèssant klar legen. Die Phantasie des Künstlers ist noch befangen, sie schließt sich eng an ältere Werke an, daher die außerordentlich weite Verbreitung ganzer Kompositionen, wie einzelner durch die dargestellte Geschichte motivierter Züge, zu denen hier der betende Longinus und die Gesten des Hauptmanns und Nikodemus gehören. Man nannte das »die Typik der mittelalterlichen Kunst«. Nicht leicht aber hat ein Begriff größere Verwirrung in der Kunstgeschichte angerichtet als dieser, indem man übersah, daß diese mittelalterliche Typik nicht durch bindende Vorschriften, nicht durch eine streng geregelte Tradition, wie jene der orientalischen Kunst, sondern nur durch die Befangenheit der Phantasie und eine daraus erwachsende freie Tradition begründet ist. Deshalb gestattet sie auch dem individuellen Leben freien Spielraum, das zuerst nur wenig Gebrauch davon machen kann, sich dann aber immer freier entfaltet.

Diese Gebundenheit auf der einen, diese Freiheit auf der andern Seite gehört zu den wesentlichsten Zügen mittelalterlichen Kunstlebens, sie klar und lebensvoll zu erfassen, ist daher eine Hauptaufgabe der mittelalterlichen Kunstgeschichte. Indem man einzelne Motive für

1) Nr. 1370.
2) Nr. 1400, 1384, 1385, 1387, 1390, 1393, 1378, 1398.
3) Nr. 501, 503 und 523.

persönliche Erfindung ansah, die es späterhin in der Tat sein müßten, die es aber damals nicht waren, indem man anderseits aber die feinen, individuellen Unterschiede der mittelalterlichen Kunstwerke nicht genügend würdigte, gelangte man zu gar manchem schiefen Urteile, wofür sich gerade aus den Abhandlungen über Bilder der Kreuzigung schlagende Beispiele von der karolingischen Periode bis zum Ausgang des Mittelalters anführen ließen. Man übertrug die Beobachtung, die sich an späteren Perioden gebildet, auf das Mittelalter, was durchaus nicht gerechtfertigt ist. Für das Studium des Mittelalters läßt sich ebensowenig die Methode der Antike, was man auch schon gewünscht hat, wie jene der neuesten Kunst verwerten, sondern für jede Periode müssen wir uns eine eigene Methode bilden, deren maßgebende Gesichtspunkte durch den Charakter und die Lebensverhältnisse ihrer Kunst bestimmt werden.

Ähnliches wie die Kreuzigung lehrt in der Johanniskapelle die Anbetung der Könige unter derselben, gleichfalls wohl aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts. Die zahlreichen Statuengruppen, großen und kleinen Reliefe, wie Gemälde des 14. Jahrhunderts, welche diese Geschichte behandeln, sehen sich auf den ersten Blick gewiß überraschend ähnlich. Immer wieder, namentlich auch auf vielen Elfenbeinreliefen sehen wir rechts die Maria mit dem bekleideten Kind sitzen, vor ihr kniet der greise König, die beiden anderen, von denen gewöhnlich einer auf den Stern deutet, stehen hinter ihm. Das Brixener Bild erweitert die Szene, indem den Königen ein Diener mit den Pferden folgt und das nackte, lebendig bewegte Christuskind, das hier auf dem Schoß der Maria steht, ist allerdings ein Zug, der erst später allgemein gebräuchlich wird.

Sind wir aber deshalb berechtigt, das Bild in erheblich spätere Zeit, etwa in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen, oder beweisen diese Unterschiede von anderen deutschen Bildern neue Einflüsse aus Italien?

Durchaus nicht, gleichzeitig mit jenen Kompositionen, die das alte Thema festhielten, konnte ein Künstler auch freie Variationen einflechten. Daß er durch den Knecht, der den Königen mit den Pferden folgt, breiter erzählt, kann nicht überraschen, denn die gesamte Kunst des 14., mehr noch jene des 15. Jahrhunderts drängt nach reicherer Erzählung. So finden wir sie bei diesem Gegenstand im 14. Jahrhundert auch an dem Westportal von St. Lorenz in Nürnberg und besonders reich und originell zu Anfang der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts in dem Portalrelief der Frauenkirche in Nürnberg [1]). Welch originelle Einfälle übrigens manchmal die Künstler des 14. Jahrhunderts auch

---

1) Hier ist das Christuskind ebenfalls nackt, was übrigens (gegen Semper a. a. O. S. 475) in der deutschen Kunst des 14. Jahrhunderts häufig vorkommt, namentlich auch bei Marienstatuen.

bei dieser Szene brachten, dafür ist ein Tympanon in der Pfarrkirche zu Villach interessant, das unter einem Schutzmantelbild eine Anbetung der Könige darstellt, wobei Vater Joseph die Geschenke sorgfältig in einer großen Tasche birgt und ein Engel den Stern hält.

Beim Übergang vom Chor zum Schiff finden sich zwei beachtenswerte Bilder mit je drei Szenen aus der Legende Johannes des Täufers und des Evangelisten. An der Nordwand des Schiffes wurde in neuerer Zeit aufgedeckt [1]) ein Zyklus aus dem Leben des hl. Erasmus, der wohl um 1400 entstand, während die Fragmente an der Ostwand: St. Blasius, Jodokus, zwei weibliche Heilige und Reste einer Heimsuchung etwa um 1417 zu setzen sind.

Das berühmteste und eigenartigste Kunstwerk Brixens ist, zumal durch seine Wandgemälde, der Domkreuzgang (Abb. 61). In seiner Anlage mag er noch auf den ersten Dombau im Ende des 10. Jahrhunderts zurückgehen, während er seine jetzige Gestalt mit den zierlichen Säulchen Ende des 12. oder im Anfang des 13. Jahrhunderts erhielt. Er erinnert entschieden an italienische Kreuzgänge, was noch mehr der Fall war, als die schweren Pfeiler noch nicht zwischen den Säulchen standen, die erst wegen der gotischen Wölbung in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts eingesetzt wurden.

Seit dieser Zeit wurde durch mehr denn ein Jahrhundert der Kreuzgang mit Wandgemälden geschmückt, die ihn zu einer ganz einzigen Chronik der Brixener Malerschule machten. Hier wo die Meister verschiedener Generationen gute Proben ihres Könnens zurückgelassen haben, sehen wir, wie man vorwärts strebte, wie man durch die Arbeit eines Jahrhunderts aus der flachen, allgemeinen Auffassung der Natur sich allmählich zu einer scharf charakteristischen durchgearbeitet hat.

Wenn aber auch Jahrhunderte mit gar verschiedenartigem künstlerischem Wollen und Können an dem Kreuzgang gebaut und in ihm gemalt haben, so wirkt er zuletzt doch als ein in gewissem Sinn einheitliches, stimmungsvolles Kunstwerk, wie ihn ja auch manche Künstler, besonders Riefstahl malten. Das Ganze verknüpft eben das Band mittelalterlicher Kunst, die Malerei speziell die spätgotische Periode sowie die gleiche Schule, und schließlich wurde alles trefflich zusammengestimmt durch den einheitlichen Ton, den die fünf Jahrhunderte darüber legten, die seit dem Beginn der Malereien verflossen.

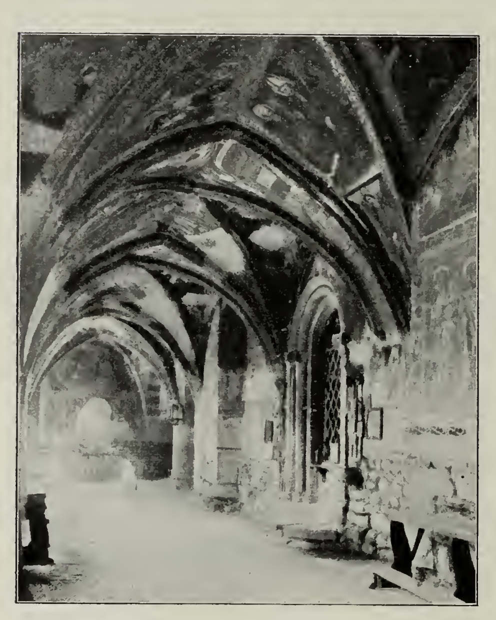
Für den Wanderer von jenseits des Brenners hat dieses Bild etwas Überraschendes, Fremdartiges, die bedeutende Rolle der Wandmalerei erinnert ihn an die intimeren Beziehungen dieser Schule zu Italien,

---

1) Semper: Mitteilungen der Zentralkommission. 1905, Sp. 194.

auf die trotz des unverkennbar deutschen Grundcharakters der Gemälde, namentlich bei den älteren Bildern, auch manche Stileigentümlichkeiten und das Ornament deuten.

Auch im Franziskanerkloster zu Schwaz lernten wir einen Kreuzgang kennen, dessen Gemälde deutlich den Zusammenhang mit Italien verrieten. Der Unterschied zwischen beiden ist charakteristisch für die Veränderung der künstlerischen Lebensverhältnisse an der Brennerstraße mit dem Vorschreiten nach Süden. An dem nördlichsten Punkt unserer Straße von größerer kunstgeschichtlicher Bedeutung, ist der Kreuzgang ein Werk des 16. Jahrhunderts, also der Zeit, wo die Kunst Italiens allenthalben auf den Norden wirkt. Die italienische, vielleicht noch mehr die Kunst Südtirols regte hier an, die Wandmalerei in so bedeutendem Umfang zu verwerten. Wir sehen auch an den Gemälden, daß der Künstler sich auf einer Studienreise in Italien gebildet, dort manches angenommen hat, er der sonst ein scharf ausgesprochen deutscher Charakter, wie es auch die Architektur des Kreuzganges und das gemalte Ornament im Gewölbe ist.



61. Im Kreuzgang zu Brixen.

Die Gemälde des Brixener Kreuzganges dagegen stammen aus dem 15. Jahrhundert, also gerade aus jener Zeit, wo, im Gegensatz zur romanischen Periode und zur Renaissance, in Deutschland wegen der selbständigen Entwicklung des Nordens in der Gotik nähere Beziehungen zur italienischen Kunst sich nicht geltend machen. Der Grundcharakter der Gemälde ist zwar auch hier deutsch, aber er erhält doch durch jene Stileigentümlichkeiten, die auf Italien weisen, eine eigenartige Schattierung, die sich so jenseits der Alpen im 15. Jahrhundert nicht findet, und nicht finden kann.

Die Beziehungen zu Italien, die für uns bei diesen Gemälden im Vordergrund des Interesses stehen, treten bei den ältesten Malereien des Kreuzganges, bei denen aus dem Ende des 14. und dem Beginn des 15. Jahrhunderts, wie etwa in der Verkündigung (Abb. 62) oder bei der Anbetung der Könige von 1417[1]), auch bei dem Misericordiabild[2]) besonders deutlich hervor. Es erklärt sich das einesteils wohl daraus, daß die Brixener Schule damals, wie ja auch Semper annimmt, in besonders naher Beziehung zur Schule von Bozen stand, aus der sie gewissermaßen herauswuchs, in der italienische Einflüsse zu Ende des 14. und im Anfang des 15. Jahrhunderts fühlbar sind. Andererseits aber lernte damals sicher auch ein oder der andere bedeutendere Brixener Künstler die nächsten italienischen Städte, vor allen Verona und Padua, kennen und übertrug manches von ihrer Kunst nach dem Norden.



62. Verkündigung aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts im Kreuzgang.

Gleichwohl darf man nicht vergessen, daß Südtirol auf eine ausgedehnte selbständige Wandmalerei schon seit der romanischen Periode zurücksah, wofür ja Brixen selbst mehrfach Zeugnis gibt, und daß hier manches, was der italienischen Kunst verwandt erscheint, keineswegs immer direkt oder auch nur indirekt durch sie angeregt sein muß.

Je höher sich die Kunst entwickelt, desto bestimmter scheiden sich die Charaktere der einzelnen Künstler, wie der größeren Gruppen der Schulen und schließlich auch der Stämme und Völker. Aus dieser Tatsache erklärt sich manche Übereinstimmung dieser frühen

1) Abgebildet bei Walchegger Taf. IV.
2) Walchegger Taf. II.

Wandmalereien mit älteren oberitalienischen, ohne daß ein spezieller Zusammenhang vorläge.

Dann aber besitzt gerade jener Stil vom Ende des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, den man anknüpfend an die romantische Auffassung »Idealstil« nannte, in der Wandmalerei und ähnlich in großen Tafelbildern, die mit dieser gerade damals eng zusammenhängen, meist einen gewissen monumentalen Charakter, den wir, bestimmt durch die großartigste Entfaltung der Monumentmalerei in Italien, gern als spezifisch italienisch bezeichnen, obgleich dies hier durchaus nicht gerechtfertigt ist.

Die Malerei wie die Plastik sieht in Deutschland um die Wende zum 15., wie in Italien im 14. Jahrhundert, vor allem auf das Ganze, auf die Hauptsache und dadurch ist ihr häufig eine große, einfache Auffassung eigen; aber nicht aus bewußter Beschränkung, sondern weil sich erst im Verlauf des 15. Jahrhunderts der Sinn für das Detail allmählich ausbildet.

Die Figuren werden nur in Umrissen gezeichnet, wofür besonders charakteristisch das schöne Fresko mit fünf Heiligen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts im Gasthof zum Stern ist, das bei ausgesprochen deutschem Charakter die Vorzüge dieses einfach großen Stiles mit seinem schlichten Schönheitssinn trefflich zur Geltung kommen läßt. Ansätze zu individueller Bildung und Belebung der Köpfe, die erst durch feine Detailbetrachtung möglich wird, sind äußerst selten, die Falten werden nur durch die Hauptlinien gegeben, ebenso wird die Umgebung nur angedeutet, nicht ausgeführt, ein paar Bogenstellungen genügen, um ein Haus oder eine Kirche, ein Baum, um eine Landschaft anzudeuten.

Der monumentalen Malerei, welche die Hauptsache erfassen, das Detail unterordnen soll, war dieser Stil äußerst günstig, und was in ihm auf diesem Gebiet ein genialer Künstler leisten konnte, zeigte Giotto. Auch er steht, wie jeder, im Banne seiner Zeit, auch sein Stil erklärt sich in erster Linie aus der Entwicklungsstufe der Kunst jener Periode, auch seine monumentale Einfachheit ist nicht bewußte Abstraktion, wie man meinte, sondern in dem Stil und damit in der Entwicklungsstufe der Zeit begründet, dessen eigenste Vorzüge aber der große Künstler zu entfalten verstand.

Daraus erklärt sich auch, daß wir damals und noch fast ein Jahrhundert später, denn der große Mann eilte weit voraus, gleiche stilistische Grundzüge finden, die, indem man sich zunächst an den größten Maler der Zeit hielt, gern als giottesk oder weiter als italienisch bezeichnet werden, die aber durchaus nicht mit ihm, ja nicht einmal mit der italienischen Kunst in Fühlung stehen, deren Verwandtschaft vielmehr nur in der gleichen künstlerischen Entwicklungsstufe gründet.

Diese Verwandtschaft springt natürlich besonders in die Augen, wenn die nordische Kunst zur Wandmalerei greift; daher wird man hier stets geneigt sein, maßgebende italienische Einflüsse zu vermuten, umsomehr als das Bild, das wir von der Wandmalerei dieser Zeit haben, vorwiegend durch italienische Kunst bestimmt wird, sie war ja hier der deutschen weit überlegen, von dieser hat sich außerdem wenig erhalten und auch dies wenige ist nur zu einem geringen Teil wissenschaftlich verwertet worden. Tritt man daher vor einen Zyklus deutscher Wandgemälde der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, so liegt es nahe, italienische Einflüsse zu vermuten, häufig aber erfahren wir dann bei eingehenderem Studium, daß dies durchaus nicht berechtigt ist.

Auf die Schule von Bozen und weiter auf jene von Brixen kann der Einfluß der Kunstwerke Paduas und Veronas als sichere kunstgeschichtliche Tatsache betrachtet werden. Es liegt ja auch nahe, daß die mächtig vorangeeilte italienische Wandmalerei zunächst im Etsch- und Eisacktal auf den Norden wirkte. Aber hüten müssen wir uns, aus den angedeuteten Gründen, auf diesen Einfluß zu viel zu schieben, der kein persönlicher, sondern nur ein allgemeiner der Kunstwerke war. Die größte Vorsicht empfiehlt sich, wenn man ihn mit Einzelzügen belegt, da wir uns in diesen so leicht täuschen können und wir dadurch in die Gefahr kommen, die eigenartige, selbständige Entwicklung dieser Malerschule Tirols, die vollkommen dem Entwicklungsgang der deutschen Malerei entspricht, gründlich mißzuverstehen.

Gegen Ende der dreißiger und in den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts bildet sich in Brixen, wie ja allenthalben in Deutschland, natürlich je nach Art und Höhe der Schulen gar verschieden, allmählich eine derbere, kräftiger die Natur erfassende Richtung aus, die auch einige koloristische Fortschritte macht.

Semper faßte die Hauptwerke dieser Periode zusammen und bezeichnete sie nach dem Skorpion auf der Fahne eines der Kriegsknechte der Kreuzigung in der Südwestecke des Domkreuzganges als die Arbeiten des Meisters mit dem Skorpion. Hat diese Gruppierung den großen Vorteil, daß dadurch der Umschwung, der sich damals zu vollziehen begann, uns klar entgegentritt, auch gut angedeutet wird, wie ein besonders tüchtiger Meister wohl den Hauptimpuls zur neuen Richtung gab, so läßt sich andererseits nicht leugnen, daß die Zusammenstellung des Werkes etwas willkürlich, auch der Name »Meister mit dem Skorpion« unglücklich gewählt ist und leicht zu Mißverständnissen führt. Denn der Skorpion findet sich auf den verschiedensten Kreuzigungsdarstellungen, älteren, z. B. dem Fürstetter Bild, das jetzt ins bayerische National-Museum kam, und auf viel jüngeren bis ins 16. Jahrhundert, wie im Kreuzgang zu Schwaz.

Die italienischen Anregungen auf die Brixener Malerschule dauern in dieser, wie in der folgenden Periode noch fort. Bis gegen den Schluß

des 15. Jahrhunderts zeigen sie sich charakteristisch, namentlich in der Wandmalerei, und daß sie in der Renaissance nicht fehlen, ist selbstverständlich. Die neue Richtung setzt sich ja keineswegs in einen scharfen Gegensatz zur älteren, sondern entwickelt sich allmählich aus ihr, und jetzt, wie früher und später, wanderten sicher Brixener Künstler nach dem Süden und empfingen in Italien manche Anregung.

In der Hauptsache tritt bei den Wandgemälden des Kreuzgangs, noch mehr ja, wie wir schon in Neustift sahen, bei den Tafelbildern der Zeit der deutsche Charakter aber immer bestimmter heraus. Die Entfernung von der italienischen Kunst steigert sich mit dem Ausbilden des neuen Stils. Nicht, was ja auch möglich wäre, hauptsächlich wegen plötzlicher, stärkerer Einflüsse nordischer Kunst, sondern vor allem, weil sich mit der fortschreitenden Entwicklung die Charaktere schärfer trennen.

Gerade im Realismus und in der Zunahme dramatischen Lebens sah man gern italienische Einflüsse, dachte man namentlich an Anregungen Mantegnas. Nach dramatischem Leben, nach schärferem Erfassen der Natur streben allerdings beide, Deutsche wie Italiener, strebt, nachdem die flache Naturauffassung der vorausgehenden Periode überwunden war, aber auch die ganze Zeit. Sie streben nach diesem gleichen Ziel aber so verschieden, sprechen das, was sie wollen, so andersartig aus, daß einem gerade im Brixener Kreuzgang der Unterschied zwischen deutscher und italienischer Kunst trotz jener italienischen Anregungen ganz besonders klar wird. Denn daß diese Meister um die Mitte und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die den Brixener Kreuzgang ausmalten, ihre Schule im Realismus nicht bei Mantegna machten, sondern unverkennbar deutschen Charakter besitzen, zeigen diese Wandgemälde, wie etwa die Pietà von 1446 (Abb. 53), doch deutlich genug, zumal wenn man sie mit denen der Kirche der Eremitani in Padua vergleicht.

Die Brixener Schule entwickelt sich gemäß dem allgemeinen Gang der Kunst jener Zeit, wenn sie auch zuweilen als zwar tüchtige, aber doch keineswegs besonders bedeutende Lokalschule ein wenig nachhinkt. Die großen Bewegungen klingen hier wieder, aber nicht, indem man an die van Eyck, Masaccio oder Mantegna anknüpfte, sondern indem deren Errungenschaften durch manches Künstlers Kopf und Hand gingen, bis sie nach Brixen kamen, und indem namentlich auch diese Leute selber in ihrer Weise vorwärts strebten. Das erklärt, daß sie mit und gleich anderen Schulen dramatische Szenen jetzt wirkungsvoller gestalten, wobei man hier, wie anderwärts, nicht selten in krasse Verzerrungen und wüste Übertreibungen verfällt, wozu gerade die Passionsszenen so leicht verführten. Damit hängen auch die häufig überfüllten Kompositionen zusammen, die in so charakteristischem Gegensatz zu den dürftigen aus dem Beginn des Jahrhunderts stehen.

Mit dem Aufblühen der oberitalienischen Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sollte man in Brixen eine Zunahme italienischen Einflusses erwarten, man sollte denken, daß sich jetzt etwa ein Wiederschein des Kolorismus der Venetianer hier zeige. Davon findet sich aber keine Spur. Der Zusammenhang mit der italienischen Malerei bleibt so allgemeiner Natur wie vorher, nur bei vereinzelten Künstlern, wie bei dem weit über den Durchschnitt greifenden Michael Pacher, der wohl selbst in Italien war, sehen wir beispielsweise in



63. Gewölbemalereien von 1471 im Kreuzgang.

seinen vier Kirchenvätern [1]), die 1490 für die Allerheiligenkapelle des Brixener Domes gemalt wurden, deutlich das Studium oberitalienischer Kunst.

Für die Periode im ganzen aber ist im Gegenteil das bestimmtere Ausprägen des deutschen Charakters bezeichnend (Abb. 63), was auch schon Semper bemerkt, der den Nachweis liefert, wie sich diese Gruppe aus der vorausgehenden Generation entwickelt, wie sich jetzt die exzentrische, oft derbe Art der Vorgänger mäßigt, wie Naturwahrheit, Beseelung und individuelles Leben fortschreiten. Im Verein mit den

1) Jetzt in den Galerien zu München und Augsburg.

stilistischen Wandlungen, welche die deutsche Kunst allenthalben in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt, bildet sich so eben die deutsche Art und damit der Gegensatz zur italienischen ganz bestimmt aus[1]).

Diesem Wachsen deutscher Eigenart war natürlich die Tatsache günstig, daß besonders seit Erzherzog Sigmund zahlreiche Künstler von jenseits der Alpen, namentlich Schwaben und Bayern, nach Tirol berufen wurden oder dort vorübergehend arbeiteten [2]). Vor allem aber kommt jetzt deshalb der deutsche Charakter der Brixener Malerschule mehr zur Geltung, weil die entwickelte Kunst individueller ist, ihre Eigenart schärfer, persönlicher aussprechen kann.

Das Bild der Brixener Wandmalerei des 15. Jahrhunderts, besonders der zweiten Hälfte desselben wird noch wesentlich reicher, wenn wir die Kirchen der umliegenden Dörfer besuchen, auf deren erhebliches Interesse Semper wiederholt hinwies.

Der mittleren Periode gehören die Wandgemälde der Kirche von Klerant an[3]), die Semper dem Meister mit dem Skorpion zuschreibt. Die Bilder in den drei Blendarkaden der Nordseite des Schiffes zeigen Passionsszenen und Parallelbilder aus dem alten Testament, was gleich ähnlichen Darstellungen im Brixener Kreuzgang an die Biblia pauperum erinnert und für die lehrhaften Absichten solcher Malereien bezeichnend ist.

Die Gemälde im Chor stellen dar: Ambet, Gewerbet und Vilbet, die Himmelfahrt der Maria Magdalena, Eva mit dem Apfel und Maria mit zwei Hostien, sowie die Geschichte des hl. Nikolaus. Der Zyklus ist schon als äußerst reiches Kulturbild von großem Interesse, vor allem auch als ein Denkmal, das zeigt, wie breite Wurzel hier diese Wandmalerei gefaßt hat, die eine derb volkstümliche Sprache redet, wodurch das energische Streben dieser Zeit nach packender, naturwahrer Darstellung sich natürlich noch schärfer ausspricht.

Der Hochaltar dieses Kirchleins, dessen gute Figuren wir oben erwähnten, ist 1485 datiert und zeigt auf den Außenseiten der Flügel die Verkündigung, an der Predella aber ein interessantes Gemälde des Kindermordes von einem tüchtigen Künstler, den Semper[4]) in jenem Kreis sucht, der sich um Michael Pacher scharte, als er in voller Kraft stand. Außen an der Südostseite des Chores findet sich ein kleines Wandgemälde von 1459.

---

1) Semper formuliert diese Dinge persönlich, indem er die Kunst dieser Periode um Jakob Sunter gruppiert, den er als Schüler des Meisters mit dem Skorpion ansieht, und nimmt, wie üblich, für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts einen starken Einfluß deutsch-flandrischer Kunst an.

2) Siehe Semper im Oberbayerischen Archiv Bd. 49, S. 489 u. a., und Rob. Vischer: Studien zur Kunstgeschichte, besonders S. 429.

3) Näheres und Abbildung bei Semper: Die Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges.

4) Ferdinandeums-Zeitschrift 1895.

1464 datiert sind die leider stark restaurierten Wandgemälde des Kirchleins in Melaun. Beachtenswert schon, weil in der kleinen Kirche sich wieder ein ganzer, ziemlich umfangreicher Zyklus findet. Semper spricht sie als Arbeiten Sunters an.

An der westlichen Eingangswand sehen wir das jüngste Gericht, das erinnert unwillkürlich an Italien, an das Mosaik in Torcello und an Giottos Fresko in der Capella dell' arena, aber nur darin, daß wir denselben Gegenstand an denselben Platz gemalt sehen, irgend ein weiterer Zusammenhang zwischen den Bildern besteht durchaus nicht. In den drei Blendbögen des Schiffes und an den Gewölben sind die Passion und die Legende des Evangelisten Johannes dargestellt. Die tüchtigen Schnitzwerke des Altars von 1482 wurden bereits oben erwähnt, die Malereien desselben, einfache Ornamente auf der Rückseite und eine Verkündigung auf der Außenseite der Flügel, sind ganz unbedeutend und sehr stark restauriert.



64. Grabstein des Oswald von Wolkenstein. † 1495.

Auch auf den Höhen westlich von Brixen treffen wir z. B. in der spätgotischen Kapelle zu Tötschling Reste von Wandgemälden des späteren 15. Jahrhunderts, einen Johannes den Täufer, St. Nikolaus und Maria. Selbst in dem einsamen, bescheidenen Waldkirchlein St. Cyrill bei Untereben überraschen uns gute Wandgemälde dieser Zeit. Den hl. Christoph sehen wir da, der ja an so zahlreiche Kirchen Tirols, besonders auch im Pustertal damals groß gemalt wurde, weil die, welche sein Bild sahen, an dem Tage nicht ohne Sakrament sterben sollten, sowie einen hl. Stephanus, der Almosen spendet, eine Madonna mit dem Kind in der Mandorla und neben ihr St. Magdalena, Laurentius und einen Bischof. Die Bilder des abgelegenen Kirchleins sind noch trefflich erhalten, denn daß der untere Teil derselben weggeschlagen wurde, ist nur ein kleiner Schaden gegenüber einer so freundlichen Renovierung, wie sie hier anderwärts vielfach vollzogen wurde.





65. Ansicht von Klausen.

VIII. Auf dem Wege nach Bozen. Die Hochebene von Kastelruth.

Klausen, der wichtigste Ort zwischen Brixen und Bozen, bietet durch seine Lage an der Mündung des Blankenbaches in den Eisack ein malerisch gar reizvolles Bild. Dieses fesselte schon Albrecht Dürer so, daß er von seiner ersten Wanderung über die Alpen eine sorgfältige Studie desselben nach Haus brachte, die er der stimmungsvollen Landschaft auf seinem Stiche der großen Fortuna zugrunde legte [1]). Die altertümliche Stadt, über der auf steilen Felswänden in stattlicher Höhe das einst stark befestigte Kloster Säben thront, das bis ins 10. Jahrhundert der Sitz der Brixener Bischöfe war, läßt den Kunsthistoriker ein reiches Studienfeld vermuten (Abb. 65). Zuerst aber wird er wohl enttäuscht werden, denn die Stadt besitzt keine Kunstwerke von erheblicher Bedeutung, ausgenommen etwa den bekannten Schatz der Kapuzinerkirche, den 1699 die Stifterin des Priorates, die Königin Maria Anna von Spanien, eine Prinzessin von Pfalz-Neuburg stiftete, der hier aber, da diese Kunstwerke nicht in Tirol entstanden, nicht in Betracht kommt [2]).

1) L. Haendcke: Die Chronologie der Landschaften A. Dürers. Leipzig 1899. S. 12.
2) Über diesen Schatz siehe Zentralkommission 1878, S. 15 u. ff.

Die einschiffige, spätgotische Pfarrkirche des 15. Jahrhunderts mit nettem Südportal ist wegen der Modernisierung uninteressant, nur das hübsche Gewölbe ist noch ein Zeuge guter alter Kunst (Abb. 66), auch die einschiffige Apostelkirche, an dem Nordende der Stadt, besitzt noch eine spätgotische Wölbung.

Oben in Kloster Säben haben spätere Zeiten die Werke alter Kunst gleichfalls beseitigt und wertlose Arbeiten an ihre Stelle gesetzt. Nur noch die Anlage einer dreischiffigen romanischen Kirche und zweier Kapellen läßt sich nachweisen, aber nur in den einfachsten Grundzügen, so daß sich nicht einmal feste Anhaltspunkte zur Datierung, geschweige denn Züge individueller Kunst finden.



66. In der Pfarrkirche zu Klausen.

Und doch, trotz dieser Enttäuschung, ist das charakteristische Bild der Stadt wie der Landschaft, die sich hier gegenüber Brixen nicht unwesentlich zu verändern beginnt, für das Studium der Kunst des Landes sehr interessant. Der Gesamteindruck des Städtchens ist so deutsch wie nur möglich, wie es hier ja auch allenthalben noch die Kunst ist; aber wie in ihr trotzdem, namentlich dann von Bozen ab, die Beziehungen zu Italien doch immer deutlicher hervortreten, so spricht sich jetzt auch im Städtebild und in der Landschaft die Annäherung an den Süden immer bestimmter aus.

Bei einem Blick auf Klausen fallen sofort die Lichtschachte auf, die dem oben besprochenen charakteristischen Mittelraum des Hauses mit seinen Treppen und Galerien das Oberlicht zuführen, die jetzt immer allgemeiner üblich werden. Auch die Bogenstellungen, mit denen sich die Häuser besonders im ersten Stock auf der Rückseite nach dem Freien, namentlich nach dem Garten öffnen, zeigen, daß wir schon beträchtlich nach Süden vorgeschritten sind, daß hier schon Räume den größten Teil des Jahres benutzt werden können und daher Bedürfnis sind, die ein schirmendes Dach bieten, aber der milden Luft nicht den Zugang wehren (Abb. 67).

Südlich ist auch die Vegetation des Tales des zwischen den Geröllmassen rasch dahinstürzenden Eisack, dem wir nun weiter folgen. Bis zur Spitze des steilen Säbener Berges steigen die Weinberge hinauf und die stattlichen Kastanien. Durch sie und die saftig grünen Matten gewinnt das Tal einen liebenswürdigen Charakter, vor allem

aber fesselt es durch den schönen Blick hinab nach Süden, wo bis in weite Ferne die Berge sich so hübsch hintereinander schieben, so fein abtönen.

Damit steht aber charakteristisch für die Südalpen oft in scharfem Kontrast die wilde Natur der kahlen, felsigen Berge. Die nackten Wände beginnen wie beim Säbener Berg nicht selten bald über der Talsohle und steigen z. B. im Blankenbachtal, durch das der Weg nach Latzfons hinaufführt, gleich bei Klausen direkt aus dem Tal auf, nur hie und da mit vereinzelten, dürren Föhren bestanden, wirken sie ungeheuer ernst und großartig.

Der Kontrast der Berge zu dem schönen, heiteren, von der milden Sonne des Südens erwärmten Tal wirkt um so stärker, als das Tal schon so tief liegt (Waidbruck 463 Meter), wie auf der Nordseite der Alpen erst das Vorland des Gebirges, die Berge aber bis zu 3000 Meter ansteigen, was einen ausgesprochenen Gegensatz zur nordischen Alpenlandschaft begründet.

Von den Höhen aber sehen allenthalben die weit hinauf ins Mittelgebirge zerstreuten Bauernhäuser, die stattlichen alten Herrenhäuser, die oft so kühn auf die schönsten Aussichtspunkte gestellten Kirchen herab, was sehr zu einem Ausflug ins Mittelgebirge lockt.

Wir verlassen daher bei Waidbruck das Eisacktal und steigen vorüber an der stolz gelegenen, ungemein malerisch sich aufbauenden Trostburg zu der bequemen, neuen Straße nach Kastelruth, die mit den imposanten Tunnels und Geröllfeldern an den schweren Kampf des Menschen mit der großartigen Hochgebirgsnatur erinnert, in der man hier bei guter Jahreszeit, unterhalten durch die mannigfaltigen Ausblicke ins Tal des Eisack und seiner Nebenflüßchen, gar fröhlich bergauf und -ab wandert.

Kurz vor dem stattlichen Markte Kastelruth treffen wir, nur ein wenig nördlich der Straße, in Tisens eine gewölbte spätgotische Kirche. Der interessante Hochaltar derselben aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts mit einfacher gotischer Architektur wurde natürlich, wie jedes etwas bessere Schnitzwerk dieser Zeit in Südtirol, der Familie Pacher zugeschrieben, wofür sich aber durchaus keine Anhaltspunkte finden [1]).

Dem Maler ist, wie bei derartigen Altären in der Regel, nur ein kleines Feld zugewiesen, die Außenseiten der Flügel mit der hier stets wiederkehrenden Verkündigung und die Rückseite des Schreines mit dem üblichen Ornament. Beides handwerkliche Arbeiten, bei denen deshalb die Zuteilung an einen bestimmten Meister ebenso gewagt, wie wertlos erscheint.

---

1) Atz a. a. O. S. 332.

Weit bedeutender sind die Skulpturen, die halblebensgroßen Statuen des Schreines, St. Nikolaus und Leonhard, zwischen denen Maria mit dem Kinde sitzt. Auf den Flügeln sind im Relief Papst Sylvester und St. Ruppert dargestellt, in der Predella Maria, wie sie von den Aposteln umgeben im Bett stirbt. Die Schnitzwerke dieses Altars stehen ebenso über den gewöhnlichen handwerklichen Arbeiten, wie andererseits unter den besten Werken der Zeit.

Gerade solch bescheidene, abgelegene Landkirchen gestatten den schönsten Einblick in die außerordentliche Produktivität der Spätgotik. Wie viele Altäre oder Teile von solchen haben sich doch aus dieser Zeit in Südtirol erhalten und von dem, was damals geschaffen wurde, kann dies ja nur ein sehr kleiner Teil sein. Wie viel dies gewesen sein muß, wird erst klar, wenn wir bedenken, daß wir in Tirol allenthalben auf spätgotische Kirchen stoßen, die damals auch ihre Altäre und zwar in der Regel nicht nur einen, sondern mehrere erhielten, wenn man ferner in Betracht zieht, wie viele ältere Kirchen damals neu ausgestattet wurden, wie außerdem noch zahlreiche Kirchen neu gebaut und geschmückt wurden, von denen, meist wegen späterer Umbauten, kaum noch eine Spur auf uns kam.



67. Beim Brugger in Klausen.

Die Orte, an denen solche Altäre gefertigt wurden, oder von denen man die Künstler kommen ließ, werden nicht allzu zahlreich gewesen sein. Hier oben in Tisens, Seiß oder Völs können die Künstler nicht gelebt haben. Sicher hatten sie ihre Werkstatt an den bedeutenderen Plätzen im Tale, in Brixen oder Bozen, vielleicht auch noch in Klausen, selbst etwa in Waidbruck, denn, da sie allenthalben Beschäftigung fanden, werden sie sich, was ja auch mehrfach urkundlich bestätigt ist, immerhin auch in kleineren Städten und Märkten niedergelassen haben.

Für die Kastelruther Hochebene war, da die Pfarreien Kastelruth, Völs usw. bis 1818 zu Brixen gehörten, in erster Linie wohl die Kunst dieser Metropole maßgebend, daneben aber sicher auch das, zumal Völs, schon sehr nahe gelegene Bozen.

Durch die naturgemäße Konzentration in solchen Hauptstädten, an die sich die kleineren Orte selbstverständlich angliedern, bildete sich ein einheitlicher Charakter der Schulen und selbstverständlich gewannen innerhalb dieser die begabtesten Künstler eine leitende Stellung, bestimmten deren Entwicklung und Eigenart. Es lockt nun natürlich sehr, diese leitenden Künstler als greifbare Persönlichkeiten herauszuarbeiten, aber zunächst wird das nur selten gelingen. Denn die wenigen, uns meist doch recht zufällig erhaltenen Namen dürfen nicht durch willkürliche Konjekturen hinaufgeschraubt, mit einem reichen Werk ausgestattet werden, von dem es höchst fraglich ist, ob sie es geschaffen. Das Leben in diesen sehr produktiven Schulen ist überdies ein gar mannigfaltiges, in dem bezeichnend für die spätmittelalterliche Periode Kunst und Handwerk stets ineinander greifen. Denn gar vieles von den Werken dieser Zeit trägt, trotz seines Reizes für den Historiker wie für den Künstler, deutlich genug den Charakter handwerklichen Schaffens, steht damit nicht auf der Höhe individueller Kunst, weshalb es mir auch ein mißliches Unternehmen scheint, das eher verwirrt als klärt, diese Arbeiten stets auf bestimmte Künstler zurückführen zu wollen.

So sehr man in einem Museum geneigt ist, gestützt auf äußerliche Ähnlichkeiten den persönlichen Zusammenhang zweier Werke zu behaupten, so vorsichtig werden wir darin, wenn wir im Lande beobachten, mit wie verschiedenen Lebensverhältnissen der Kunst wir zu rechnen haben.

Über den Zusammenhang der künstlerischen Entwicklung staunen wir wohl in solch abgelegenen Dorfkirchen am meisten, wenn wir beobachten, wie der Stil ihres Schmuckes, obgleich manchmal langsam, den Fortschritten der Kunst in großen Städten folgt und, was dort gewonnen wird, auch für die fernste Dorfkirche nicht verloren geht. Aber die Fäden, die da herüberleiten, sind meist unendlich fein und vielverschlungen, oft werden wir sie nicht lösen können und besser ist es wohl, zunächst uns hier über die Grenzen unseres Wissens klar zu werden, als uns über dieselben hinwegzutäuschen.

Südlich von Kastelruth finden wir an der Kirche St. Valentin bei Seiß (Abb. 68) interessante Wandgemälde. Die Kirche stammt wohl aus dem 14. Jahrhundert, das höchste Geschoß des Turmes, der auf der Nordseite steht, wurde erst im 17. Jahrhundert ausgeführt, die beiden nach unten folgenden Stockwerke zeigen einfach gekuppelte Fenster nach Art des romanischen Stils. Im Anfang des 16. Jahrhunderts (über dem Westportal findet sich die Jahreszahl 1532) wurde die Kirche gewölbt, damals auch auf der Südseite ein spätgotisches Fenster gebrochen, wodurch ein Teil des Wandgemäldes der Kreuzigung an der Außenseite zerstört wurde.

Spärliche Reste alter Wandgemälde haben sich außen an der Westseite und innen an der Südwand erhalten, sehr beachtenswert aber sind die außen an der Südseite. Zwischen gotischen Ornamentstreifen sehen wir die bekannte Kolossalfigur des hl. Christoph, die Anbetung der Könige, das Schweißtuch, die Kreuzigung und thronend unter schlichter gotischer Architektur Maria mit dem Kinde, unter einem Kleeblattbogen folgt darauf, in viel kleinerem Maßstab, ein Bischof, wohl St. Valentin, der Patron der Kirche [1]).

In ihrer einfachen Großartigkeit, die übrigens auch durch die flüchtige, rein dekorative Behandlung an der Außenseite der Kirche mit begründet ist, erinnern diese sehr tüchtigen, offenbar von einem



68. St. Valentin bei Seiß.

Meister und in einem Guß ausgeführten Wandgemälde, die wohl der Bozener Schule zuzuweisen sind und um 1400 entstanden sein werden, noch unmittelbarer als die in S. Campill bei Bozen oder in St. Johann im Dorf an den Zusammenhang dieser Malerschule mit Italien. Auch hier weist also die Wandmalerei nach dem Süden, indirekt nach Italien, während die Kunst hier sonst allenthalben rein deutsch ist, die dann allerdings meist der späteren Zeit der schärfer ausgeprägten Charaktere angehört.

Dasselbe Widerspiel zwischen Nord und Süd sehen wir auch in der prächtigen Landschaft, in die wir bei dem hochgelegenen Kirchlein so frei hinausblicken. An einem herrlichen Tag zu Anfang April stehen wir da oben, wo hier alles noch so still ist, wo wir noch staunen, wie

---

1) Mitteilungen der Zentralkommission Neue Folge XV. S. 242 und Zeitschrift des Ferdinandeums 1905, wo G. Braune: Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400 den hier angedeuteten Zusammenhang mit Italien im Einzelnen zu belegen sucht.

in diese abgelegene Gegend die Kunst ihren Einzug hielt. Vor den Wandgemälden, die uns an Italien erinnerten, sehen wir nach dem Süden durch das Eisacktal nach dem Bozener Kessel und der Mendel, nach der duftigen, südlichen Landschaft, die einen so feinen Übergang zu der Italiens bietet. Dann aber blicken wir östlich, wie anders als in der italienischen Landschaft ist dieser Blick in das Tal von Ratzes, wie mahnt er an die nördlichen Alpen mit seinem dichten Wald und den noch stark beschneiten Höhen, über denen der Schlern mit seinen mächtigen Felswänden und spitzen Zacken aufragt (Abb. 68).

Wenn wir unseren Weg nach Süden fortsetzen, so finden wir in St. Constantin eine einfache aber hübsche spätgotische Kirche, einen einschiffigen Wölbungsbau vom Beginn des 16. Jahrhunderts mit der Jahreszahl 1506 an der südlichen Tür. Eine Reihe interessanter, rein deutscher Kunstwerke aber treffen wir dann in den Kirchen von Voels. Im Chor der spätgotischen Kirche zu Ober-Voels aus der Zeit um 1500 steht neben dem unbedeutenden Hochaltar des 17. Jahrhunderts eine halblebensgroße Steinfigur der Maria mit dem Christuskind in der Linken, dem sie einen Apfel reicht, eine mäßige Arbeit des 14. Jahrhunderts.

Reizend und stilistisch recht interessant ist aus dem Ende des 15. Jahrhunderts die bemalte Holzfigur des hl. Damian, mit dem Uringlas in der Linken, zu Füßen des Heiligen kniet, in kleinerem Maßstab, der Stifter, der diese Figur wohl zum Dank für glückliche Genesung widmete. Beachtenswert ist auch eine Holzfigur des hl. Leonhard von etwa 1520, deren Kopf etwas stark die manierierte Charakteristik dieser Zeit zeigt.

Der frühere Hochaltar aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, jetzt als rechter Seitenaltar aufgestellt, zeigt dasselbe zähe Festhalten an der mittelalterlichen Kunst, wie die Dorfkirchen dieser Gegenden, wie auch so manche Altäre dieser Zeit in Mittel- und Süddeutschland. Das Verhältnis zur italienischen Renaissance ist an diesem Altar, so nahe er der italienischen Sprachgrenze liegt, so mannigfache Beziehungen hier zu Italien existieren, durchaus kein anderes als beispielsweise in Bayern oder der Maingegend.

Daß man übrigens gerade hier, wo sich in Kirchen und Kapellen so zahlreiche und vielfach auch vortreffliche, große und kleine spätgotische Altäre befanden, gerne an dieser bewährten Art festhielt, ist nur selbstverständlich.

Die Anlage dieses Altars der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist noch ganz jene des gotischen Flügelaltars. Die Figuren im Schrein und in dessen Aufsatz sowie im Kasten der Predella sind geschnitzt, die Innenseiten schmücken Reliefe, die Malerei ist auf die Außenseiten der Flügel des Schreins und der Predella beschränkt. Sehr

interessant ist das geschnitzte Ornament, besonders im Schrein, das Gotisches, das noch den Grundton bildet, und Renaissanceformen eigentümlich vermischt.

Im Schrein ist, etwa drittellebensgroß, Christus am Kreuz dargestellt mit Maria und Johannes, am Rande stehen unter Baldachinen vier Engel mit Marterwerkzeugen, auf der Innenseite des linken Flügels Stephanus und Katharina, auf der des rechten Margaretha und Afra. Die derben Gemälde der Außenseite zeigen rechts Paulus und Johannes den Evangelisten, links Petrus und Ulrich. In der Bekrönung des Altares sehen wir die Trinität, in der Predella die Beweinung des Leichnams Christi durch Maria, auf den Innenseiten der Flügel mit Goldgrund Magdalena und Ursula, außen aber Barbara und Katharina.

Zu den für Tirol, diesseits wie jenseits des Brenners, so charakteristischen, spätgotischen Hallenkirchen mit ihren weitgestellten Rundpfeilern gehört auch die Pfarrkirche in Unter-Voels, deren drei Schiffe durch je zwei Pfeiler getrennt werden. Im 18. Jahrhundert wurde die Dekoration der Kirche zeitgemäß umgestaltet und erhielt sie eine schwerfällige Rokokoausstattung. Vor kurzem wurde die Kirche modern gotisch restauriert und dabei kam der alte Hochaltar, der — laut Inschrift — 1488 von dem Bozener Schnitzer und Maler Narziß gefertigt wurde, wieder an seinen Platz. Derselbe befand sich zuletzt in der unbedeutenden Kirche des nahen Ums, deren Westportal die Jahreszahl 1504 trägt und an deren Nordwand sich die drittellebensgroße Holzfigur des Ritters St. Martin befindet, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt, eine tüchtige Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts. In Ums sah ich den Altar 1893, erwähnte ihn daher als dort befindlich in der ersten Auflage dieses Buches und gab dabei der Freude Ausdruck, daß seine hübschen Schnitzwerke bisher von Restauration verschont blieben, was nun leider bei der Versetzung in die Pfarrkirche zu Voels nicht mehr der Fall war.

In der Mitte des Schreines dieses Altares steht eine gotische Monstranz, während ihn horizontal feine Architektur in zwei Teile gliedert. Oben behandeln zwei Reliefe Verkündigung und Darstellung Christi, unten ist dagegen die Anbetung der Könige dargestellt. Links sitzt hier Maria mit dem Kinde, hinter ihr Josef, der höflich seine Mütze lüftet, während vor ihr der greise König kniet, der dem Kind, das er beim Arm packt, das Kästchen reicht, neben ihm steht sein Knappe, während wir rechts die beiden anderen Könige mit Trompetern und dem weiteren Gefolge sehen. Auf den Innenseiten der Flügel sitzen unter sehr fein ausgeführter gotischer Architektur die vier Evangelisten und schreiben an ihren Evangelien, während ihre Symbole vor den Pulten sitzen.

An solch umfangreichen Arbeiten finden sich stets manche Unbeholfenheiten und oft staunt man, wie derselbe Künstler bei demselben Werk bald so fein und ansprechend schaffen, bald gegen einfachste Gesetze künstlerischer Darstellung verstoßen konnte. Bei Werken wie dem vorliegenden tritt uns dies schärfer, unvermittelter entgegen als bei Arbeiten ersten Ranges, bei denen es sich aber gleichwohl auch nicht selten findet. Diese Widersprüche gründen eben in der ganzen Schaffensweise mittelalterlicher, deutscher Kunst, in ihrer Naivität, die oft ihren eigensten Zauber, aber auch ihre engen Grenzen bedingt, in ihrem Mangel an theoretischer Grundlage, ihrer durchgängigen Mischung feiner künstlerischer und derb handwerklicher Arbeit.

Aber über diese kleinen Mängel im Einzelnen sehen wir leicht hinweg und als Ganzes ist der Altar doch ein treffliches Werk jener Zeit, die in Tirol eine so reiche, echt volkstümliche Kunst schuf, deren Reiz gerade hier so recht zur Geltung kommt, in den tüchtigen Werken mittelalterlicher Kunst, in dem stillen bescheidenen Dorfe am Fuß des Schlern.

Die Friedhofkapelle St. Michael neben der Pfarrkirche[1]), ein schlichter rechteckiger Bau, besitzt jene zweistöckige Anlage, die wir schon bei den spätgotischen Michaelskapellen kennen lernten. St. Michael in Voels zeigt aber, daß neben den runden Michaelskapellen, die wir in Neustift näher besprachen, schon in der romanischen Periode auch diese rechteckige Anlage vorkommt. Denn dieser Zeit gehört das Voelser Kirchlein an, wie seine Fenster beweisen und die kleine Apsis im oberen Stock, die nach außen auf einem Kragstein erkerartig vorspringt.

Romanische Apsis und einen im Unterbau romanischen Turm besitzt auch die Kirche St. Peter auf dem Petersbühel bei Unter-Voels, die zu Ende des 15. Jahrhunderts manche Änderung erfuhr. Damals, nach der Jahreszahl über der Apsis 1498, wurde das Schiff mit einem Rippengewölbe überspannt, das Obergeschoß des Turmes ausgeführt und das Südportal in rotem Sandstein mit seinen beiden Wappen und dem einfachen, aber netten spätgotischen Ornament.

Ein recht interessantes Kunstwerk ist der 1510 datierte Hochaltar dieser Kirche, der von Restaurationen verschont blieb und daher gut erhalten ist[2]). Der Flügelaltar, dessen schlichtes Ornament charakteristischerweise noch rein gotisch ist, zeigt im Schrein die halblebensgroßen Statuen der beiden Johannes und Petrus als Papst, auf den Innenseiten der Flügel die Relieffiguren Paulus und Andreas, auf deren Außenseiten das Gemälde der Verkündigung, wobei sich auf dem rechten Flügel die Jahreszahl 1510 und das Monogramm T S I M befindet. Im

1) Abbildung bei Atz a. a. O. S. 130.
2) Erwähnt bei Semper: Brixener Malerschule, S. 123.

Schrein der Predella sehen wir eine Statuette der Anna selbdritt, daneben auf Goldgrund gemalt Barbara und Katharina. Die Rückseite des Schreins ziert das hier allgemein übliche grüne, spätgotische Ornament.

Ausnahmsweise sind hier die tüchtigen Gemälde den plastischen Arbeiten überlegen. Besonders in den Falten sind Maler und Schnitzer etwas freier, zügiger als meist in dieser Zeit, nur in kleine Ecken oder Schoßfalten zurückgedrängt, zeigen sich wiederholt die klein geknäulten, malerisch behandelten Falten als Zugeständnisse an den herrschenden Stil, während der unseres Künstlers sonst ziemlich eigenartig, teilweise übrigens auch durch das Festhalten an älterer Weise zu erklären ist. In der Kirche sind ferner noch zwei einfache gotische Leuchterstangen für Prozessionen zu erwähnen.

Die Nikolauskirche des benachbarten Prössels besitzt noch eine romanische Apsis, ist aber sonst frühgotisch und ihr Schiff wurde erst in spätgotischer Zeit überwölbt. In dieser Kirche finden sich recht beachtenswerte Wandgemälde aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Im Ornamentalen zeigt sich noch deutlich das Nachleben der alten Traditionen der Schule, für die gerade hier im 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts der Zusammenhang mit Oberitalien so wichtig war. Von einem direkten italienischen Einfluß aber ist, abgesehen vielleicht von der gotischen Architektur, keine Rede, wie dies ja auch gleichzeitige Brixener Malereien zeigten. Die Gemälde in der Apsis werden durch einen einfachen gotischen Ornamentstreifen eingefaßt, mit den Brustbildern von weiblichen Heiligen und den klugen und törichten Jungfrauen. Das Hauptbild aber stellt die Krönung Mariä dar durch Gott den Vater und den Sohn, zwischen denen der heilige Geist schwebt, rechts und links von diesen sind unter gotischen Baldachinen die vier Kirchenväter und die Symbole der Evangelisten angebracht.

Blicken wir auf die Kirchen zurück, die wir bei der kurzen Wanderung über die Kastelruther Hochebene besuchten. In Tisens fanden wir einen namentlich wegen seiner Plastik interessanten Altar vom Ende des 15. Jahrhunderts, in St. Valentin bei Seis tüchtige Wandgemälde um 1400. In Ober-Voels interessierte uns neben verschiedenen kleineren plastischen Arbeiten der stilgeschichtlich merkwürdige Altar der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in Unter-Voels die spätgotische Pfarrkirche mit dem Hochaltar von 1488 und die romanische Friedhofkapelle, in St. Peter ein tüchtiger Altar von 1510, in Prössels aber eine aus verschiedenen Perioden des Mittelalters stammende Kirche mit Wandgemälden aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert.

Ähnliche kunstgeschichtlich wie landschaftlich gleich lohnende Ausflüge lassen sich vielfach ins Mittelgebirge machen z. B. gleich, wenn wir uns von Waidbruck westlich wenden und vorüber an der

modernen Kirche von St. Barbian mit ihrem ehrwürdigen schiefen Turm mit einfachen romanischen Fenstern in etwa zwei Stunden hinaufsteigen nach Dreikirchen.

Dreikirchen liegt 1107 Meter hoch, 644 Meter über Waidbruck, gar reizvoll in stiller Waldeinsamkeit. Tief unter uns sehen wir hier die Burgen, aber gar viele Kirchen und Kapellen grüßen von den Höhen jenseits des Eisacktales, in das wir weit hinauf sehen bis in die Brixener Gegend und hinab auf Säben und Klausen.

Da oben wirken die drei kleinen, merkwürdig zusammengebauten, höchst bescheidenen Kirchlein ganz anders, als wenn sie unten im Tal ständen. Das ganz schlichte Äußere paßt hier, weil durch die umgebende Natur begründet, die feineren Einzelheiten aber namentlich die hübschen Schnitzwerke, erfreuen durch den Gegensatz doppelt, erinnern wie die Kunst, die drunten im Tale so fröhlich blühte, durch die Kirche auch noch hier oben gepflegt wurde.



69. Maria in der Pfarrkirche zu Gries.

Die drei Kirchen stammen nicht aus gleicher Zeit. Die älteste St. Nikolaus gehört wahrscheinlich noch in das 14. Jahrhundert. Dem ganz einfachen, flach gedeckten Schiff ist ein rechteckiger Chor mit schwerem Kreuzgewölbe vorgelegt. Südlich nur ganz wenig von St. Nikolaus entfernt wurde zu Beginn des 15. Jahrhunderts St. Magdalena gebaut. Ebenfalls mit flachgedecktem Schiff und einfachem, starkem Kreuzgewölbe im Chor, das aber einen Schlußstein mit einem Relief der Maria besitzt und an vier Konsolen einen Kopf, ein tragendes Männchen, einen Propheten mit Spruchband und einen Engel. Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurde mit seiner Westseite an die Ostwand dieser Kirchen anstoßend St. Martin gebaut. Etwas größer und durchgehends gewölbt hat der spätgotische Bau an der Südseite ein einfaches Portal mit nettem gotischen Türgriff.

In St. Magdalena haben sich aus etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts Malereien an der Ostwand erhalten, die zwar nicht sonderlich bedeutend, noch dazu übermalt sind, hier aber doch einiges Interesse besitzen als Beleg echter Volkstümlichkeit der Wandmalerei in Südtirol, wo sie selbst bis zu solch letzten Filialen künstlerischen Lebens vordringt. Im Schildbogen des Gewölbes ist der Gekreuzigte mit

Maria und Johannes dargestellt sowie der Hauptmann, Stephaton und Joseph von Arimathia, darunter sehen wir sechs Apostel. Eine handwerkliche Arbeit des 15. Jahrhunderts ist der große bartlose Christophorus außen an der Südwand der Kapelle. Der Altar dieser Magdalenenkirche ist ein hübsches Dekorationsstück des 17. Jahrhunderts, die Mittelfigur desselben eine halblebensgroße, stehende Maria mit dem Kinde, eine tüchtige Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Einen erheblichen Aufschwung scheint Dreikirchen mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts genommen zu haben, als St. Martin gebaut wurde, dessen Hochaltar auch noch aus dieser Zeit stammt, der jedoch leider ebenso gründlich wie verständnislos restauriert wurde. Modern ist der Aufsatz mit der Kreuzigung, auch die Gemälde der Außenseiten der Flügel gehören wesentlich der Renovation an. Eine hübsche gut halblebensgroße Gruppe ist im Schrein die Krönung Mariä durch Gott Vater und Sohn, über Maria schwebt die Taube, im Hintergrund breiten vier Engel einen Vorhang aus. Die bemalten Reliefe der Innenseiten der Flügel zeigen die gute Figur des Eremiten Antonius sowie St. Martin mit dem Bettler. Hübsch sind die Büsten von Magdalena und Katharina in der Predella.

Erheblich besser erhalten, da die Hauptfigur nur roh überschmiert wurde, ist der Altar in St. Nikolaus, der gleichfalls aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts stammt. Im Schrein sitzt — lebensgroß — Bischof St. Nikolaus, eine kräftige, würdige Erscheinung, wohlwollend und freundlich, aber doch bedeutend ja imponierend blickt er offenbar innerlich stark bewegt nach oben. Zwei Engel mit reizenden Köpfchen breiten hinter ihm einen Teppich aus und halten seine Mitra. Den Schrein umrahmt und bekrönt zierliches, spätgotisches Rankenwerk, besonders fein in den gedrehten Baldachinen am Rande, unter denen auf graziösen Pfeilern einst zwei kleine Figürchen standen. St. Peter und Paul in bemalten Reliefen schmücken innen, Stephanus und Bischof Eutropius in leidlichen Malereien außen die Flügel.

Originell aufgefaßt, tief empfunden ist die ganz vorzügliche, auch gut erhaltene Pietà der Predella. Maria kniet bei dem Leichnam des Sohnes, den sie mit ihrem rechten Knie unterstützt, während ihre Linke seinen linken Arm festhält.

Die Altäre in St. Nikolaus und St. Martin scheinen mir mit dem bedeutenden Bozener Atelier zusammenzuhängen, aus dem im Anfang des 16. Jahrhunderts der Altar in der Franziskanerkirche in Bozen, der in Pinzon und Tramin hervorgingen, von denen der letztere sich jetzt im bayerischen National-Museum befindet.

Folgen wir diesem Hinweis auf Bozen und setzen von Waidbruck die Wanderung im Eisacktal fort nach der Stadt, deren Kunst zumal im Beginn des 15. und 16. Jahrhunderts so stark nach Norden wirkte.

Das Tal des Eisack verengt sich nun wieder, die nächsten Höhen sind meist nur mit niedrigen Buchen bestanden, bei Atzwang aber bringen die ersten Zypressen dem Wanderer nach Italien einen neuen südlichen Gruß. Dann zieht sich das Tal wieder zur engen Felsschlucht mit mächtigen Porphyrfelsen zusammen, erweitert sich hierauf aber unterhalb Blumau und gewinnt jetzt einen milderen Charakter schon durch die hoch hinaufsteigenden Weinberge, besitzt andererseits aber doch etwas ungemein großartiges in den weitzügigen Höhen und führt uns so zur Öffnung bei Karneid und damit zu einer neuen Etappe unserer Wanderung, dem Tal von Bozen.





IX. Bozen.

Den Städten Sterzing, Brixen, Bozen verleihen die verschiedenen Charaktere einen eigenen Reiz, sowie die Steigerung, die in ihnen liegt, und die fortschreitende Annäherung an Italien.

In Sterzing, dem stillen, echt deutschen Landstädtchen, einem Bild der bescheidenen, aber doch so anheimelnden Poesie deutschen Kleinbürgertums, werden wir nur da und dort leise erinnert, daß wir bereits die Paßhöhe des Brenners überschritten haben. Brixen dagegen ist ein wichtiger Kulturmittelpunkt dieser Gegend, dessen Kunst zwar echt deutsch, aber, was am deutlichsten der Kreuzgang und der Dom zeigen, einen intimeren Einfluß italienischer Kunst, wenigstens in einzelnen Perioden und Gebieten erkennen läßt, als die Kunststädte jenseits des Brenners.

Kurz vor Bozen erweitert sich das Tal des Einsack, bei Bozen nimmt er die Talfer auf, bald nachher vereinigt er sich mit der Etsch und durch das breite Etschtal gewinnen wir einen freien Blick nach Süden. Das milde, ungemein fruchtbare Tal, das schon zu Anfang April herrlich in Blüte steht und im Herbst, wenn die Trauben reifen, ein prächtiges Bild üppiger Fruchtbarkeit des Südens bietet, kontrastiert merkwürdig mit den kahlen Bergen, die, nur am Fuße dürftig durch Kastanien und Buschwerk bewaldet, große, einfache Linien bieten, und die östlich die phantastischen Felszacken des Rosengartens überragen, die in der Morgen- und Abendsonne so märchenhaft glänzen.

Wie diese Landschaft, so gewinnt auch die Physiognomie der Bewohner dieses Tales einen ausgeprägter südlichen Charakter und ebenso ihre Siedelung, die Stadt Bozen, mit ihren engen schattigen Straßen, den weit vorspringenden Dächern und den zahlreichen Erkern, den Arkaden, hier wie in Meran echt deutsch Lauben genannt, und den Lichthöfen, deren hoch über das Dach ragende Bedeckung mit dem großen Fenster so bezeichnend für das Gesamtbild der Stadt ist.

Dieses Haus ist uns ja schon vertraut. Bereits seit Rattenberg beobachten wir dasselbe und vielfach ist es in den nördlichen Städten interessanter, weil nach deutscher Art vielgestaltiger, willkürlicher, wenn man will individueller. Mit Bozen wird es, was zu Italien

überleitet, gleichförmiger, das System zeigt sich klarer und einheitlicher, die italienischen Züge treten bestimmter in den Vordergrund, sie entsprechen hier eben, was wir schon in Klausen sahen, den klimatischen Verhältnissen, während nördlich diese Anlage des Hauses manche Veränderung erfahren mußte und, wo sie diese nicht erfuhr, unpraktisch wurde.

Ein Gang durch diese engen Straßen Bozens, besonders im Herbst, wenn nahe der Talferbrücke der reiche Obstsegen, vor allem die prächtigen Trauben auf dem Markte liegen und überallhin versandt werden, erinnert daran, daß wir uns in der bedeutendsten Handelsstadt Tirols befinden, die als solche auch schon im Mittelalter eine wichtige Rolle spielte. Die Brennerstraße und jene über den Finstermünzpaß und Meran münden hier zusammen und nach Verona haben wir nur mehr drei leichtere Tagesmärsche im breiten Etschtal, das im milden Abendlicht verlockend vor uns liegt. Hier mußte sich ein wichtiger Knotenpunkt des Verkehrs zwischen Nord und Süd bilden, und von ihm zeugen schon beim ersten Blick auf Bozen nicht nur die Stadt selbst, sondern auch die zahlreichen Kirchen, Burgen und Ruinen auf dem Kranz der Berge, die den Bozener Kessel umschließen.

All das spiegelt sich auch in der Kunst Bozens wieder. Durch die Kirchen der wohlhabenden Stadt und ihrer Umgebung, sowie durch die Herren auf den Schlössern fand sie vielfach Arbeit. Die Einflüsse Italiens sprechen sich hier stärker, unmittelbarer aus als in Brixen, andererseits aber arbeiten in dem großen Verkehrszentrum mehr als an anderen Orten der Brennerstraße Künstler und Handwerker der verschiedensten Gegenden Deutschlands, die sich hier vorübergehend aufhielten.

Die Liste der Steinmetzen, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts an der Pfarrkirche tätig waren [1]), ist hierfür besonders bezeichnend, neben Tirolern finden wir Leute aus Augsburg, Ansbach, Heidelberg, Kempten, Rothenburg, Passau, Frankfurt, Ulm, St. Pölten, Maulbronn, Laibach, Graz, Salzburg und Würzburg, jedoch auffallenderweise keinen einzigen Italiener. Aus diesem Verzeichnis übrigens weitgehende Folgerungen für Bozens sonstiges Kunstleben zu ziehen, ist durchaus nicht statthaft, denn wir dürfen nicht vergessen, daß es sich hier um die Ausführung des Turmes der Pfarrkirche handelt, dessen Baumeister Burkart Engelsberger ein Augsburger und dessen Parlier Hans Lutz von Schussenried ein Oberschwabe war.

Das Zusammentreffen fremder Künstler in der Handelsstadt, das Berufen solcher für besonders wichtige Werke, wie des Engelsberger oder des Michael Pacher, erschwert natürlich sehr die Antwort der Frage, inwieweit sich in den verschiedenen Kunstzweigen in Bozen

---

1) Robert Vischer: Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886, S. 443 und Al. Spornberger: Geschichte der Pfarrkirche von Bozen. Bozen 1894.

selbst größere Schulen entwickelten. Jedenfalls aber bietet die doch recht erhebliche Kunsttätigkeit Bozens im ganzen ein einheitliches Bild, besitzt einen gewissen geschlossenen Charakter, der in den eigenartigen lokalen Verhältnissen gründet.

Der Grundton dieses Charakters ist unverkennbar deutsch, wie Bozen eine deutsche Stadt ist, ebenso entspricht auch die Entwicklung, was sich besonders deutlich beim Übergang vom Mittelalter in die Renaissance und in dieser selbst zeigt, ganz dem Gang der deutschen, nicht jenem der italienischen Kunst. Im einzelnen aber, besonders in den früheren Perioden, wirkt das Vorbild der italienischen Kunst natürlich hier direkter und stärker als in den nördlichen Städten. Besonders gilt das vom 14. Jahrhundert, zumal von der Wandmalerei am Schlusse desselben und am Beginn des folgenden Jahrhunderts, aber auch in anderen Perioden gehen manche bald schwächeren, bald stärkeren Einflüsse herüber, die aber gleichwohl den deutschen Grundcharakter nie verwischen.

Dieses Verhältnis deutscher und italienischer Kunst spricht sich interessant an dem stattlichen Kunstwerke aus, nach dem jeder in Bozen zuerst seine Schritte lenkt, an der Pfarrkirche[1]) (Abb. 70). Wie sie heute steht, ist die Pfarrkirche im wesentlichen ein gotischer Bau des 14. Jahrhunderts. Schon der Eindruck des Äußern, noch mehr aber das Innere wird den mit deutscher Gotik Vertrauten vielfach fremdartig berühren, erinnert wiederholt an italienische Gotik.

Für den Unterschied von anderen gotischen Bauten Deutschlands dieser Zeit ist jedoch auch die Tatsache nicht zu unterschätzen, daß die Pfarrkirche kein einheitlicher Bau des 14. Jahrhunderts, sondern der Umbau einer romanischen Kirche wohl der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist. Die romanischen Teile, Türme, Sockel und Portal, treten zwar heute sehr zurück, scheinen zunächst mehr von Interesse für den Archäologen, als von Bedeutung für den Eindruck des Baues, aber doch war auch hierfür der romanische Bau vielfach wichtig, dessen Grundzüge auch an sich für unsere Betrachtung nicht uninteressant sind.

Die romanische Pfarrkirche in Bozen war nämlich eine dreischiffige Basilika[2]) ohne Querschiff, die östlich mit drei gleichliegenden Apsiden schloß und deren Türme über dem östlichsten Joch der Seitenschiffe aufstiegen. Das Giebeldach des Mittelschiffes schloß westlich vor dem Altarhaus, als Bedeckung für dieses legte sich ein Pultdach zwischen

1) Meßmer, in der Zentralkommission 1857. S. 97 ff. Al. Spornberger: Geschichte der Pfarrkirche zu Bozen. Bozen 1894.

2) Meßmer a. a. O. und Atz S. 125, woselbst auch Abbildung der romanischen Pfarrkirche, die in dieser Gestalt aber nicht, wie Atz will, dem Ende, sondern nur der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören kann.

die Türme. Das Fehlen des Querschiffes, der Chorschluß, die Stellung der Türme weisen auf lombardische Bauten[1]), namentlich aber auch auf süddeutsche, besonders stark von der Lombardei beeinflußte Kirchen, wie etwa die zu Altenstadt in Bayern, an der wir all diese Eigentümlichkeiten, auch das Pultdach über dem Altarhaus treffen[2]).

Der westliche Vorbau, das sogenannte Löwentor der Pfarrkirche, erinnert jeden Laien an die Lombardei. Durch den Umbau im Jahre 1498, den die Steinmetzen Bernard Battista und Anton Cristof von Kam (Como) ausführten[3]), wurde übrigens der romanische Charakter dieses Portales, obgleich man Details des alten verwertete, erheblich beeinträchtigt. Die jetzige Gestalt der Türwandung ist, meiner Ansicht nach, obgleich sich ähnliches bei kleinen Kirchen findet[4]), sicher nicht romanisch, sondern gehört diesem Umbau an, wie weit sie sich von dem romanischen Portal einer großen Kirche entfernt, zeigt ein Blick auf das Ostportal des Domes zu Trient.



70. Pfarrkirche in Bozen.

Im 14. Jahrhundert wurde zuerst das Schiff gotisch umgebaut, dann, in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, der stattliche Chor neu gebaut. Bei diesem Bau fällt vor allem die Hallenanlage auf, die um so beachtenswerter, als sie Tirol in der Spätgotik fast ausschließlich beherrschte. Hier erklärt sie sich

1) Vergleiche z. B. S. Abondio in Como.

2) Kunstdenkmale Bayerns, Taf. 74.

3) Al. Spornberger: Geschichte der Pfarrkirche in Bozen. Da Höhe und Breite des Portales verändert wurden, kann schon deshalb der abschließende Bogen nicht der ursprüngliche sein.

4) Atz S. 109, Anm. I, sagt, daß eine ähnliche Portalbehandlung St. Martin in Schöna von 1060 zeige, er hat dieses Datum aus der Zentralkommission 1857, wo es aber 1071 heißt, tatsächlich heißt die Jahreszahl 1671 und stammt von einer Restauration an der Kirche des 13. Jahrhunderts.

wohl daraus, daß die italienische Gotik, im Gegensatz zur deutschen, noch mehr zur nordfranzösischen, die Überhöhung und selbständige Beleuchtung des Mittelschiffes in der Regel wenig betonte, so daß man sie leicht auch ganz fallen lassen konnte.

Auf den Einfluß italienischer Gotik weisen auch die nicht sehr großen Fenster, welche den kühlen Raum nur mäßig erleuchten und stattliche Wandflächen bestehen lassen, wodurch auch die Bedeutung der Strebepfeiler sehr gering wird.

Die annähernd quadratischen Wölbungsfelder, die einfachen Kreuzgewölbe mit Gurten und Rippen, vor allem auch die viereckige statt achteckige Grundform der Pfeiler, die Vorlagen von Viertelspfeilern für die Gurte, während für die Rippen Dreiviertelsäulen in die Pfeilerecken gestellt sind, zeigen ebenso wie das sehr einfache, frühgotische Detail einen Kompromiß von romanischem und gotischem Stil oder ein so starkes Nachwirken des ersteren in letzterem, wie wir dies sonst bei deutschen Bauten des 14. Jahrhunderts nicht finden, das aber bei dem starken Einfluß italienischer Kunst erklärlich ist. Übrigens war hierfür, wie schon angedeutet, auch nicht unwesentlich, daß das Schiff der Umbau einer romanischen Kirche ist.

Freier und konsequenter, jedoch ebenfalls verschieden von anderen gleichzeitigen deutschen Bauten entfaltet sich denn auch die Gotik in dem stattlichen Neubau des Chores aus dem Ende des 14. Jahrhunderts mit seinen reicheren Sterngewölben, der gleichfalls Hallenanlage besitzt und in dem die Seitenschiffe ohne Kapellen um den Chor des Mittelschiffes geführt werden.

Im Gegensatz zu der sonst etwas nüchternen Kirche steht der berühmte, elegant spätgotische Abschluß des Turmes mit seinen schlanken Fialen, den anmutig spielenden Strebebogen und dem zierlich durchbrochenen Helm (Abb. 70). Dieser Stolz Bozens ist zwar keine Tiroler Arbeit, denn nach dem Brande lieferte 1499 Brukhard Engelsberger, der sich durch seine Werke in Augsburg und am Ulmer Münster einen bedeutenden Namen erwarb, für 100 Gulden den Riß zu dem Turm und erhielt auch bis 1505 Provisionen [1]). Da aber Engelsberger damals in Ulm, dann in Augsburg tätig war [2]), so leitete den Bau von 1501 bis zu seiner Vollendung im Jahre 1519 der Parlier Hans Lutz von Schussenried in Oberschwaben, unter dem, wie erwähnt, Steinmetzen der verschiedensten Gegenden Deutschlands tätig waren. Die Beziehungen zu Schwaben, besonders zu Augsburg, dessen Straße nach Italien über den Finstermünzpaß und Meran ja durch Bozen führte, liegen nahe und erklären, daß wir hier mehrfach auf Augsburger Künstler stoßen, wie z. B. schon 1382 Meister Martin Schiche,

1) R. Vischer a. a. O. S. 442.
2) Sighart: Geschichte der bildenden Künste in Bayern. S. 461. B. Riehl: Augsburg. Leipzig 1903. S. 38.

Steinmetz von Augsburg, und dessen Bruder Peter urkundlich als in Bozen wohnhaft erwähnt werden[1]; aus derartigen Notizen jedoch weitere Schlüsse zu ziehen, dürfte sich nicht empfehlen.

Hat den Turm aber auch weder ein Bozener Meister entworfen noch gebaut, so bleibt er deshalb doch ein charakteristisches Denkmal Tirols, ein Wahrzeichen, das an dessen reiche Architektur und Plastik im Beginn des 16. Jahrhunderts erinnert, die trotz aller Nachbarschaft Italiens — echt deutsch — ein frisches Fortleben der Gotik zeigen, wie auch Eigenart und Entwicklung der Renaissance hier in keinem irgend wesentlich anderen Verhältnis zu Italien stehen als in Schwaben, der Heimat des Turmbaumeisters der Bozener Pfarrkirche.

An der Nordseite der Pfarrkirche ist der bedeutendste Grabstein Bozens eingelassen, nämlich der des 1479 gestorbenen Wilhelm von Henneberg (Abb. 71), der 1494 auf 1495 durch Meister Asm (Erasmus) in Gardolo ob Trient gearbeitet und dann hier aufgestellt wurde[2]. Auf der stattlichen, gesprenkelten Marmorplatte steht der vollkommen gerüstete Ritter auf einem Löwen, hält in der Rechten das Banner, während er die Linke an die Helmzier seines Wappens legt. Auffassung und im wesentlichen auch der Stil der tüchtigen Arbeit sind deutsch, die Familie bestellte eben den Gedächtnisstein nach deutscher Art. Es fehlt aber etwas die feine Durchführung, die sonst gerade für die deutsche Plastik vom Schluß des 15. Jahrhunderts so charakteristisch ist, was seinen Grund darin haben wird, daß der Steinmetz wohl der Trienter Schule angehörte. Wahrscheinlich wurde ebenfalls in Trient gearbeitet der sehr wirkungsvolle Grabstein des 1475 gestorbenen Herrn Jakob Trapp in dem Chor der Pfarrkirche, der auf zwei als Löwen gebildeten Konsolen steht und zwei ungemein großzügige von einem Engel gehaltene Wappen enthält.

Daß Bozen an mittelalterlichen Grabsteinen sonst arm, überrascht nicht allzusehr. Einmal mag hier, wie an so vielen Orten, im Laufe der Zeit manches untergegangen sein, dann aber bot auf diesem Gebiet die Handelsstadt nur selten Aufträge gegenüber den Bischofsstädten, die hier stets ein äußerst reiches Arbeitsgebiet sicherten.

Eine so wichtige und selbständige Stellung wie in der Malerei des 14. Jahrhunderts hat Bozen in der damaligen Plastik jedenfalls nicht besessen, aber immerhin finden sich an und in der Pfarrkirche tüchtige Arbeiten dieser Zeit. So steht außen an der Südseite eine schlichte Maria und im Chor eine Verkündigung, vor allem aber sind die Statuen und die freie Dekoration über und neben der vermauerten kleinen Tür an der Nordseite des Chores zu erwähnen (Abb. 72). Hier haben

---

1) A. Spornberger: Die Pfarrkirche in Bozen.
2) A. Spornberger: Geschichte der Pfarrkirche in Bozen. S. 53.

Baumeister und Bildhauer ihr bestes Können eingesetzt, mit besonderer Liebe gearbeitet und schufen so ein feines Kunstwerk, einen kleinen, aber eigenartigen und wirkungsvollen Beitrag zum Schmuck der stattlichen Pfarrkirche.

Die fein profilierte Spitzbogentür bekrönt ein mit hübschem Maßwerk gefüllter Giebel, an dem Krabben emporlaufen und der in einer stattlichen Kreuzblume endet. Neben diesen Giebel sind statt der Fialen Säulchen gestellt mit feinen gotischen Blätterkapitälen, auf denen Maria und der Engel der Verkündigung stehen. Über diesen Statuen sind kleine Baldachine angebracht, aus dem über Maria sehen Engelchen hervor.



71. Grabstein des W. v. Henneberg. † 1479.

Etwas tiefer als diese Figuren stehen rechts und links des Portales auf Konsolen Maria mit dem Kind und der Auferstandene, auch über ihnen sehen wir originell durchgebildete Baldachine, auf der Spitze desjenigen über Christus kniet ein betender Ritter, wohl der Stifter. Jedes Kapitäl, jede Konsole, jeder Baldachin ist anders mit gar anmutigem Wechsel der Formen durchgeführt, so daß das kleine Portal ein höchst reizvolles Beispiel der feinen Einzelheiten und individuellen Gestaltung der Gotik bietet.

Die beiden Strebepfeiler, zwischen denen diese Tür liegt, verbindet ein Blendbogen, der auf Baldachinen sitzt. Die Innenseite dieses Bogens ist mit Trauben und Rebblättern geschmückt, an dem rechten Ansatz aber sehen wir eine Winzerin mit einem Fäßchen, am linken dagegen einen Winzer mit dem Rebmesser, die gleich dem Ornament zeugen von dem frischen Blick der Künstler des 14. Jahrhunderts in die Natur. Eine hübsche echt deutsche Arbeit des 14. Jahrhunderts ist an einem Pfeiler der Südarkade der Pfarrkirche das drittellebensgroße Steinrelief der thronenden Maria, die eine Blume dem Kinde reicht, welches das Kinn der Mutter streichelt. Zu Maria betet der Stifter.

Diese Skulpturen an und in der Bozener Pfarrkirche bestätigen, daß mit dem Bau derselben auch die Plastik in Bozen beachtenswert tätig war. Die Frage, ob hier damals eine größere Schule bestand, können wir heute nicht bestimmt beantworten. Wichtig ist, daß der

Charakter jener Skulpturen, besonders auch der Dekoration jenes kleinen Nordportals rein deutsch ist. Eine gewisse allgemeine, einfach große Haltung der Köpfe, wie der weitgeschwungenen, zügigen Falten läßt zuweilen leicht an italienischen Einfluß denken [1]). Daß dieser vielleicht da und dort ein wenig mitspricht, ist ja nicht unmöglich, fest greifbar, irgend maßgebend für die Entwicklung der hiesigen Steinplastik tritt er aber nirgends auf und jenen allgemeinen Zügen dürfen wir schon deshalb kein Gewicht beilegen, weil gerade sie, im Stil des 14. Jahrhunderts begründet, sich damals in allen deutschen Schulen finden, auch da, wo von Beziehungen zu italienischer Plastik absolut keine Rede sein kann.



72. An der Nordseite des Chores der Pfarrkirche.

An der Nordseite der Pfarrkirche ist ein hübsches Marmorepitaph zum Gedächtnis des 1513 gestorbenen Ambrosius Wirsing eingelassen (Abb. 73). Auf demselben kniet betend vor dem Schmerzensmann Herr Ambrosius Wirsing, hinter dem Maria steht, die ihre Linke schützend auf sein Haupt legt. Den Rahmen des Reliefs bilden zwei schlichte Renaissancepilaster, die ein gut profiliertes Gesims tragen, über dem sich ein Rundgiebel erhebt, in dem wir das Brustbild Gott Vaters und die Taube sehen.

Das Renaissancedenkmal erinnert selbstverständlich in allgemeinen Zügen, namentlich der Architektur, etwas an Italien, was sich aber auch in anderen Gegenden Deutschlands um 1513 ebenso findet, und wenn in Bozen die Anregung italienischer Kunst ein klein wenig deutlicher hervortritt, so kann dies gewiß nicht überraschen. Lübkes Annahme [2]), das Relief sei die Arbeit eines Italieners, der hier einen in Stein übersetzten Bellini geschaffen, halte ich daher für irrig. Richtiger urteilt Rober Vischer, der es für ein deutsches Werk hält, das nur in der Komposition italienischen Einfluß zeige, während er die Wahl der Formen als teilweise, die Formgebung dagegen als vorherrschend deutsch bezeichnet.

---

1) Robert Vischer a. a. O. S. 447.
2) Geschichte der Renaissance in Deutschland. II. 82.

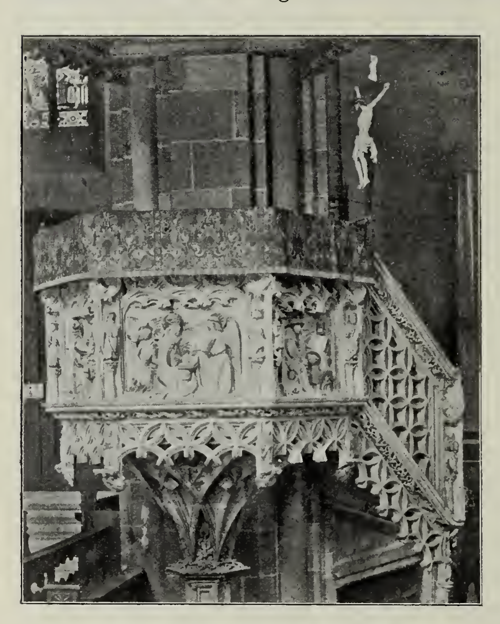
Die Architektur des Epitaphs erinnert allerdings durch Pilaster, Gebälk und Rundgiebel an einen Typus, der sich wiederholt bei venezianischen Grabmälern findet, wie etwa bei dem des 1462 gestorbenen Dogen Pasquale Malpiero in S. Giovanni e Paolo in Venedig, auch für die Komposition des Reliefs lassen sich, jedoch nur ganz allgemein, italienische Anregungen geltend machen. Der Stil aber ist unleugbar einfach deutsch, sowohl im Nackten, als auch in dem Gewand, wofür besonders Maria bezeichnend ist. Von einer speziellen Verwandtschaft mit Bellini ist keine Rede, richtiger ist, daß Robert Vischer auf die Ähnlichkeit mit den Epitaphien Peter Vischers verweist. Aber auch diese hat ihren Grund nur darin, daß eben beides deutsche Arbeiten gleicher Zeit sind. Es ist der Stil, der sich damals an zahlreichen plastischen Werken Süddeutschlands nachweisen läßt, die sicher nichts mit Peter Vischer zu tun haben. Er zeigt noch deutliche Nachklänge der mittelalterlichen Plastik, läßt aber ein besseres Verständnis der Form erkennen, geht mehr als jene zu runder, malerischer Formgebung über, ist aber noch frei von jenen mehrfach erwähnten geknäulten, manieriert gehäuften Details, die schon um diese Zeit, noch mehr aber in der nächsten Folge rasch Mode werden. Vielleicht von derselben Hand stammt ein wohl nur wenig älteres, sehr fein empfundenes Steinrelief an der Treppe zur Westempore in der Kirche. Unter einfachem spätgotischem Ornament stellt dasselbe die Krönung Mariä durch die Dreifaltigkeit dar und Stifter und Stifterin.



73. Epitaph des Ambrosius Wirsing. † 1513.

Das deutsche Festhalten an der Gotik zeigt auch die gleichzeitig, nämlich 1513 und 1514 ausgeführte steinerne Kanzel der Pfarrkirche. Ihr reiches Ornament ist noch durchweg spätgotisch. Die Statuetten der Heiligen und Propheten an ihrem Unterbau und Treppengeländer und an der Brüstung, sowie an dieser die Reliefe der schreibenden Kirchenväter mit den Symbolen der Evangelisten sind ganz tüchtige, wenn auch etwas derb charakteristische Arbeiten, prägnante Beispiele für den eigenartigen Stil deutscher Plastik dieser Zeit, von einem anderen, weniger eleganten Bildhauer ausgeführt als das Epitaph des Ambrosius Wirsing.

Ein nicht viel jüngeres plastisches Werk der Pfarrkirche leitet zur Holzplastik über, nämlich die Türflügel des Westportals. Dieselben tragen die Jahreszahl 1521, wurden durch einen Meraner Tischler entworfen und ausgeführt durch Hans Haym [1]). Renaissanceformen zeigen hier sowohl die architektonischen Rahmen, wie das Beiwerk, was sich um 1520 aber schon allenthalben in Deutschland findet. Die Reliefe dieser Tür, welche die Verkündigung und die vier Evangelisten darstellen, lassen allerdings stärkere Einflüsse italienischer Kunst erkennen, daß diese hier manchmal etwas rascher und ein wenig breiter Wurzel faßte als in anderen deutschen Gegenden, liegt ja nahe, alteriert aber durchaus nicht den Grundcharakter der hiesigen Plastik, der entschieden deutsch ist, wie auch der Gesamteindruck dieser Türen. Ausnahmsweise besonders starken Einfluß italienischer Kunst, der sich so gleichzeitig in anderen deutschen Gegenden nicht findet, zeigt das hierdurch recht interessante Chorgestühl des 15. Jahrhunderts, das jetzt unter der Westempore steht. Es ist zwischen den Sitzen mit reichem Laubornament, an der Rückwand mit Intarsien, am Anfang und Schluß aber mit figürlichen Reliefen geschmückt.



74. Kanzel in der Pfarrkirche.

Besonders klar tritt in Bozen und Umgegend der deutsche Charakter an den Schnitzaltären zutage, von denen wir einen der frühesten und wichtigsten in der G r i e s e r Pfarrkirche treffen.

1) Robert Vischer: Studien S. 438 und Spornberger: Geschichte der Pfarrkirche zu Bozen. Daß die Türen Stücke der älteren, 1485—1486 durch Meister Konrad ausgeführten Türen enthalten, wie Vischer in der Anmerkung a. a. O. vermutet, ist bei dem einheitlichen Stil des Ganzen ausgeschlossen. Ebenso findet meiner Ansicht nach der Stil der Figuren seine Erklärung nicht in der oberschwäbischen, sondern in der Bozener Kunst.

1410 wurde der Chor der alten Pfarrkirche in Gries begonnen und 1414 wurde er geweiht [1]). Der Bau, selbstverständlich noch mehr die Ausstattung der Kirche, zog sich aber durch das ganze 15. Jahrhundert hin, dauerte sogar noch im 16. Jahrhundert fort, wobei man dem gotischen Stil wieder merkwürdig lang treu blieb. So finden wir an der gotischen Vorhalle beim Turm das Datum 1512; 1529 wurde die noch rein gotische Vorhalle zu der Kapelle gebaut, in welcher der Pacher-Altar steht und in die eine hübsch geschnitzte Tür mit Renaissanceornamenten und einer Verkündigung [2]) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts führt; ja sogar die Vorhalle beim Südportal von 1539 ist noch gotisch, wie auch ein kleiner Weihwasserstein von 1540.

Der Stolz der Pfarrkirche ist der Schrein des Altars, der 1471 bei Michael Pacher, dem Meister von Bruneck im Pustertal [3]), bestellt und der 1475 vollendet wurde. Der Altar der Pfarrkirche in Gries ist der früheste unter den großen Schnitzaltären in Bozen und Umgegend und steht schon dadurch in wesentlichem Gegensatz zu jenen Altären aus der Wende des 15. zum 16. oder aus dem 16. Jahrhundert, die man früher alle unter Pachers Namen zusammenfaßte.

Der Schrein dieses Altares (Abb. 75) wird durch zwei Pfeiler, an denen unter schlanken Baldachinen vier musizierende Engel angebracht sind, in zwei schmale Nebenfelder und ein breites Mittelfeld gegliedert; jedes derselben bekrönt ein Baldachin, die mit ihren einfachen architektonischen Formen sich erheblich von der willkürlich spielenden Dekoration der späteren Werke unterscheiden.

Von einem Vorhang, den in den Seitenfeldern je ein Engel, im Mittelfeld vier Engel halten, die Meister Pacher gar fein malte und die wohl das Einzige sind, was direkt von seiner Hand an dem Altar erhalten ist [4]), stehen in den Seitenfeldern der hl. Erasmus und der Erzengel Michael, im Mittelfeld aber kniet Maria zwischen Gott Vater und Gott dem Sohn, die ihr die Krone auf's Haupt setzen, während die Taube über ihr schwebt. Etwas tiefer knien zwei Engel, die den Saum von Marias Mantel halten.

Außer dem Schrein haben sich von den Schnitzwerken dieses Altares, dessen Gemälde verloren sind, noch zwei Reliefe der Verkündigung und Anbetung der Könige erhalten, die, in halblebensgroßen Figuren ausgeführt, nicht bedeutend sind und noch dazu durch eine

1) Atz: Kunstgeschichte von Tirol. S. 246.

2) Die Maria ist im 18. Jahrhundert ergänzt.

3) Über Michael und Friedrich Pacher bereitet Robert Stiassny eine größere Publikation vor, auf dem kunsthistorischen Kongreß zu Budapest und in einem Aufsatz in der deutschen Rundschau 1897, Heft 12, teilte dieser Verfasser als Ergebnis seiner Forschungen mit, daß Michael Pacher entgegen der bisherigen Annahme nur Maler war, daß dagegen die Schnitzwerke seiner großen Altäre, so auch dieses in Gries, unter seiner Leitung und nach seinen Entwürfen durch Schnitzer hergestellt wurden. Ich kann dieser Ansicht bei der großen Differenz der Schnitzwerke und den stilistischen Verschiedenheiten der malerischen und plastischen Arbeiten nur beitreten.

4) Stiassny: Deutsche Rundschau 1897 Dezember, S. 423.

rohe Renovation sehr beschädigt wurden. Ferner stammen von diesem Altar wohl noch die Maria, die jetzt auf dem Schrein steht, die Reliefe zweier weiblichen Heiligen, die jetzt an der Predella angebracht sind, vielleicht auch die etwas schwache Pietà daselbst.

Der ganze Altar muß glänzend gewirkt haben und im Gegensatz zu der Häufung kleiner Figuren, die in den nächsten Jahrzehnten gebräuchlich wird, boten die wenigen, lebensgroßen Gestalten einen trefflichen, klar heraustretenden Mittelpunkt.

75. Pachers Altar in Gries.

Dieser größere Zug gründet wohl ebenso wie die einfachere Behandlung der Architektur in erster Linie darin, daß der Schnitzer, der hier nach den Entwürfen und unter der Leitung Michael Pachers, der ja übrigens auch schon 1467 Meister war, arbeitete, in seiner Individualität noch wesentlich durch die ältere Kunst um Mitte des Jahrhunderts bedingt wurde, in der er seine Schule durchmachte. Diese stellte auf den Altar einfach die Heiligen, denen derselbe geweiht war, in meist ziemlich großen Statuen, während gegen den Schluß des 15. Jahrhunderts mit dem wachsenden Einfluß des Malerischen und der dadurch bedingten Zunahme des Reliefs und mit der gesteigerten Freude am Detail die reichen Szenen üblich werden, die zahlreichen kleinen, im Verhältnis zum großen Altar oft zu kleinen Figuren und nicht selten sogar ein völliges Verlieren ins Kleinliche.

Ansätze zu letzterem läßt allerdings auch bereits dieser Altar erkennen. Der Blick fürs Detail, der jenen älteren Künstlern noch fehlte, geht dieser Zeit auf und zeigt sich in den feinen, oft vielfach gebrochenen Falten und Fältchen, die sich öfters, wie beim Mantel der Maria oder auch Gott Vaters, ins Kleinliche verlieren. Der Sinn

fürs Detail wird feiner, wie bei den älteren Künstlern, die ihr Auge ausschließlich auf die Hauptsache richteten, und die Freude über diesen Fortschritt führt dann zu jener willkürlichen Häufung der klein gebrochenen Falten.

Trotz all dieser Fortschritte ist aber der tüchtige Schnitzer dieses Altars doch noch vielfach altertümlich befangen, noch weit von Naturwahrheit entfernt. Das Gefältel sitzt nicht selten am unrechten Platze, so beim Mantel der Maria gerade da, wo sich die Falten in freiem Fluß ergehen sollten, und beweist dadurch ein ungenügendes Naturstudium, das sich aber noch mehr wie im Detail im ganzen geltend macht.

Hohe Anmut, ein entschiedener Schönheitssinn, wie bei dem Erzengel Michael, schlichtes, inniges Empfinden, das sich besonders in Maria und den naiven Engeln ausspricht, Vorzüge, die, eben durch das innerste Wesen christlicher Kunst bedingt, sich in ihr verhältnismäßig früh entwickelten, verleihen dem Werk einen gar feinen Reiz, dem das Befangene dieser Kunst in mancher Beziehung sogar günstig ist.

Indem wir aber die Vorzüge des Künstlers und die Fortschritte gegenüber seinen Vorgängern beobachten, sehen wir andererseits doch auch, daß er erst am Beginn einer neuen Zeit steht. Die feineren Einzelheiten, ein so charakteristischer Kopf, wie der des Erasmus, die lebendigen Bewegungen der kleinen Engel sind prächtige Fortschritte zu lebensvoller und lebenswahrer Kunst, aber andererseits reicht des Meisters Naturbeobachtung noch keineswegs aus, die Köpfe durchgehends individuell zu beleben, den Ausdruck zu beherrschen. Die halbgeschlossenen Augen nicht nur bei der demütig betenden Maria, sondern auch bei Gott Vater und Sohn, ja auch bei dem sonst so prächtig gelungenen Erzengel Michael, geben den Köpfen einen energielosen, schläfrigen Ausdruck, den der Bildschnitzer gewiß nicht beabsichtigte. Das Verständnis für den Organismus des Körpers ist, wie wir besonders bei dem Erasmus sehen, noch sehr gering, was namentlich auffällt, wenn der Künstler, wie bei Michael, zu lebhafterer Aktion übergeht.

Überraschend erscheint gerade bei diesen Schnitzereien die Tatsache, daß sich in ihnen auch nicht die leiseste Spur italienischen Einflusses findet, während derselbe in Pachers Gemälden doch wiederholt deutlich hervortritt. Auch sie scheint mir entschieden dagegen zu sprechen, daß Pacher diese Schnitzwerke selbst ausführte; ihre Erklärung aber findet sie in der großen Produktion und echten Volkstümlichkeit der Schnitzkunst dieser Gegenden, die es um so weniger nötig hatte, sich an italienische Vorbilder anzulehnen, als hier die deutsche der benachbarten italienischen Kunst häufig entschieden überlegen ist.

Die Pfarrkirche in Gries besitzt noch eine Reihe beachtenswerter Holzskulpturen, die kurze Erwähnung finden mögen, als Beweis, wie

reich an solchen Kunstwerken trotz aller Ausplünderungen Tirol noch ist. Liegt doch gerade in diesem Reichtum ein Hauptreiz des Kunststudiums auch dieser Gegenden.

Auf dem Schrein des Pacheraltars stehen zwei Engel des 18. Jahrhunderts, ferner eine Agnes und eine weitere weibliche Heilige aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, die offenbar nicht zu dem Altar gehörten. Über der Sakristeitür sehen wir eine kleine bemalte Relieffigur der Maria Magdalena von etwa 1530, im Chor auf einer Konsole eine ganz gute, leider übertünchte, halblebensgroße Maria mit dem Kinde vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Ganz interessant ist auf dem rechten Seitenaltar die sitzende Maria mit dem Kinde auf ihrem linken Schoß (Abb. 69), unter deren Füßen wir das Gesicht des Mondes sehen. Die dreiviertellebensgroße Holzfigur aus der Mitte etwa des 15. Jahrhunderts ist eine tüchtige Arbeit, mehrfach, wie z. B. in der Haarbehandlung, noch sehr befangen, einfach, ohne viel Detail in den Falten, schlicht anmutig im Kopfe der Maria, überraschend gut und naturwahr in dem frischen, runden Kindchen, das in der Linken eine Traube hält, mit der Rechten segnet und seine dicken Beinchen gar lustig übereinander geschlagen hat.

Der Rückweg nach Bozen führt an dem Kloster von Gries[1]) vorüber. 1166 als Augustinerchorherrenstift begründet, wurde es zu Beginn des 15. Jahrhunderts durch Wasser zerstört und nun neu erbaut. Auf diesen Bau weist südlich der Kirche der stattliche Eingangsturm zum Kloster mit den Resten hübscher Wandmalereien des früheren 15. Jahrhunderts, der gleich dem Erker des 16. Jahrhunderts daran erinnert, welch traulicher Charakter den deutschen Klöstern bis in die Renaissance eignete im Gegensatz zu den imposanten aber oft recht eintönigen Bauten des 17. und 18. Jahrhunderts, die jetzt, wie meist in Deutschland, so auch hier den Charakter des Klosters in erster Linie bestimmen.

Die Kirche des Klosters in Gries, 1772 vollendet, ist ein sehr charakteristisches Werk des spätesten Rokoko. Den stattlichen, rechteckigen Raum, dem ein weiter im Halbkreis geschlossener Chor vorliegt, überwölbt eine flache Tonne, die aber durch Knollers Bild und dessen Rahmen mehr als Spiegelgewölbe wirkt. Die Fenster in den Stichkappen, auf der Empore spenden günstiges, hohes Seitenlicht, das leider dadurch sehr geschwächt wurde, daß man sie bei der Restauration von 1874 mit gemusterten Glasscheiben und farbigen Rahmen versah, die hoffentlich die gegenwärtige Restauration (1907) wieder beseitigen wird.

1) J. A. Meßmer: Mitteilungen der Zentralkommission 1900, Sp. 142.

Die Innenarchitektur wirkt durch ihre Einfachheit. Drei Altarnischen begleiten das Schiff auf jeder Seite. Mächtige Pilaster und im Chor dreiviertel Säulen mit korinthischen Kapitälen tragen das starke Gesims, auf dem die Wölbung ruht. Zwischen den Pilastern sind Nischen mit Statuen angeordnet.

Zu dieser einfachen Architektur stimmen trefflich Knollers Fresken und Altarbilder. Der Vertrag über die ersteren und den Hochaltar wurde am 14. Mai 1770 geschlossen, die Malereien des Langhauses 1772, jene des Chores 1773 vollendet [1]). Das Deckenbild des Langhauses: St. Augustin besiegt die Irrlehren, hielt Knoller besonders einfach und großzügig, offenbar mit Rücksicht auf die Architektur der Kirche. In imposanter Halle steht der Heilige und blickt begeistert auf zu dem von Engeln umgebenen Christus. Ein Lichtstrahl fällt von Christus auf St. Augustin, aus dessen Feder Blitze zucken, die den Satan in den Abgrund schleudern. Der Dramatiker, der sich im Fall des durch den Blitz niedergeschmetterten Satans so packend, so eigenartig in dem förmlichen Wühlen in visionären Stimmungen ausspricht, ist ebenso wie die mit großer Bravour gemalte Architektur echtes Rokoko, während sich in den schönen Engeln, vor allem in der edlen Gestalt des Glaubens klassizistische Bewegungen zeigen durch das Streben die Form zu läutern, sie bedeutender zu erfassen.

Etwas äußerlich pathetisch sind die der kirchlichen Kunst dieser wie der vorausgehenden Zeit sehr geläufigen Allegorien der vier Weltteile, die Knoller neben das Deckenbild malte, dagegen ist ein flottes Rokokostück, die Chorkuppel mit Augustins Aufnahme in den Himmel. Die vier Kardinaltugenden in den Zwickeln des Chores sind stark klassizistisch, die musizierenden Engel über der Orgel aber wieder sehr liebenswürdiges Rokoko.

Dominiert in den Fresken unbedingt und zwar sehr zugunsten des Werkes der Rokokokünstler, den der Klassizismus nur etwas, zuweilen recht pikant schattiert, so tritt dagegen in den Altarbildern der Klassizist viel stärker hervor. Dies gründet in erster Linie in der späteren Entstehung der Altarbilder. Das Hochaltarbild mit dem Tod des hl. Augustin wurde 1777 gemalt, 1803 übergangen, die Geburt Christi 1793, die Anbetung der Könige 1796, die Auferstehung 1798, Christi Himmelfahrt 1799, das Abendmahl 1800, Pfingsten 1801. Aber nicht nur durch die spätere Entstehung gewinnt hier der Klassizist mehr die Oberhand, sondern weil sich Knoller demselben in den Altarbildern überhaupt mehr anschließt als im Fresko.

Das große Können des Meisters wird man auch hier schätzen, sogar noch mehr als in den Fresken erkennen, wie ernst er strebt, seine Kunst zu fördern, die großen alten Meister wie Tizian, Correggio,

---

1) Jos. Popp: Martin Knoller. Innsbruck 1905. S. 59 ff.

auch Leonardo sorgfältig studiert, den besten Gedanken seiner Zeit in strenger Durchbildung schöner Form huldigt. Aber die Gegensätze zwischen Rokoko und Klassizismus sind so groß, daß sie nicht friedlich zusammenwirken können, letzterer fordert den Bruch mit ersterem. Die Kluft zwischen beiden zeigen diese Altarbilder deutlich, sowie wir sorgfältiger auf das Einzelne eingehen, was der Klassizist fordert, während der Rokokomaler den Blick auf das Ganze wünscht. Das naive Schaffen, rein bedingt durch die Freude an schlagenden, malerischen Wirkungen, tritt im Klassizismus zurück gegenüber einer reflektierten Kunst, die aber zunächst am Äußerlichen haften bleibt, daher nicht tiefer packt. Wie kühl lassen deshalb trotz alles Pathos Bilder wie die Ausgießung des hl. Geistes und auf demselben besonders die Maria, während daneben in dem alten Apostel, der tiefbewegt die Hände betend emporstreckt, Knollers starkes Empfinden noch einmal ungeschwächt durchbricht. Alle guten Absichten, die der Klassizismus anregt, können bei der Himmelfahrt Christi die Frische nicht ersetzen, die dem unbefangenen Rokokomaler so viel Kraft gab.

Aber lassen wir das Einzelne und blicken nochmals auf das Ganze, freuen uns dessen schöner Gesamtwirkung. Trotz kleiner Widersprüche, trotz der erheblich späteren Ausführung der Altarbilder hält Knoller doch das Ganze trefflich zusammen, das Einzelne ihm unterordnend, darin bis zuletzt ein Meister des Rokoko und als solcher ein echtes Tirolerkind, unbeschadet aller internationalen eklektischen und klassizistischen Züge, die eben seine Zeit mit sich brachte.

Ein wichtiges Denkmal frühgotischer Architektur Südtirols ist die Franziskanerkirche in Bozen[1]), an die sich der spätromanische Kreuzgang mit seinen frühgotischen Kapellen schließt. Der stattliche Chor dieser Kirche wurde in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gebaut, das Langhaus gehört wohl der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts an. Das Mittelschiff desselben ist zwar höher als die schmalen Seitenschiffe, besitzt aber keine selbständige Beleuchtung, so daß wir wieder einen Vorboten der Hallenkirche haben, der durch die geringe Breite der Seitenschiffe an die italienische Gotik, durch die beträchtliche Höhe der Kirche aber an die Baukunst nördlich der Alpen erinnert.

An die Nordseite des Chors der Franziskanerkirche wurde die elegante Marienkapelle in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angebaut, in der sich ein stattlicher Altar (Abb. 76) befindet, der nach der Inschrift auf der Rückseite[2]) unter dem Guardian Ludwig Stolz

1) Meßmer in der Zentralkommission 1857.
2) Meßmer, Zentralkommission 1857. Seite 62. Anm.

im Jahre 1500 aufgestellt wurde. Für die stilistischen Wandlungen der Bozener Plastik in der Wende zum 16. Jahrhundert ist dieser Altar ungemein bezeichnend. Die italienische Kunst hatte auf dieselbe charakteristischerweise gar keinen Einfluß, sondern wie bei gleichzeitigen Altären anderer Gegenden Deutschlands entwickelt sich diese



76. Altar der Franziskanerkirche zu Bozen.

Kunst aus der vom Ende des 15. Jahrhunderts, ohne mit ihr in einen bewußten Gegensatz zu treten.

Die Werkstatt dieses Altares ist sicher in Bozen zu suchen, um so mehr, als noch zwei weitere mit ihm zusammenhängende Altäre sich in dem von der Bozener Kunst beherrschten Gebiet befanden. Der eine derselben kam aus der Pfarrkirche zu T r a m i n in das bayerische National-Museum [1]), wie Hans Semper eingehend nach-

1) Katalog-Bd. VI, Nr. 1319.

wies [1]), ist er sicher ein Werk desselben Künstlers wie jener Bozener Altar; der andere befindet sich heute noch in dem Tramin gegenüber liegenden Pinzon (Abb. 77), stammt wahrscheinlich von demselben Künstler, ganz sicher aber gehört er gleicher Zeit und Schule an.

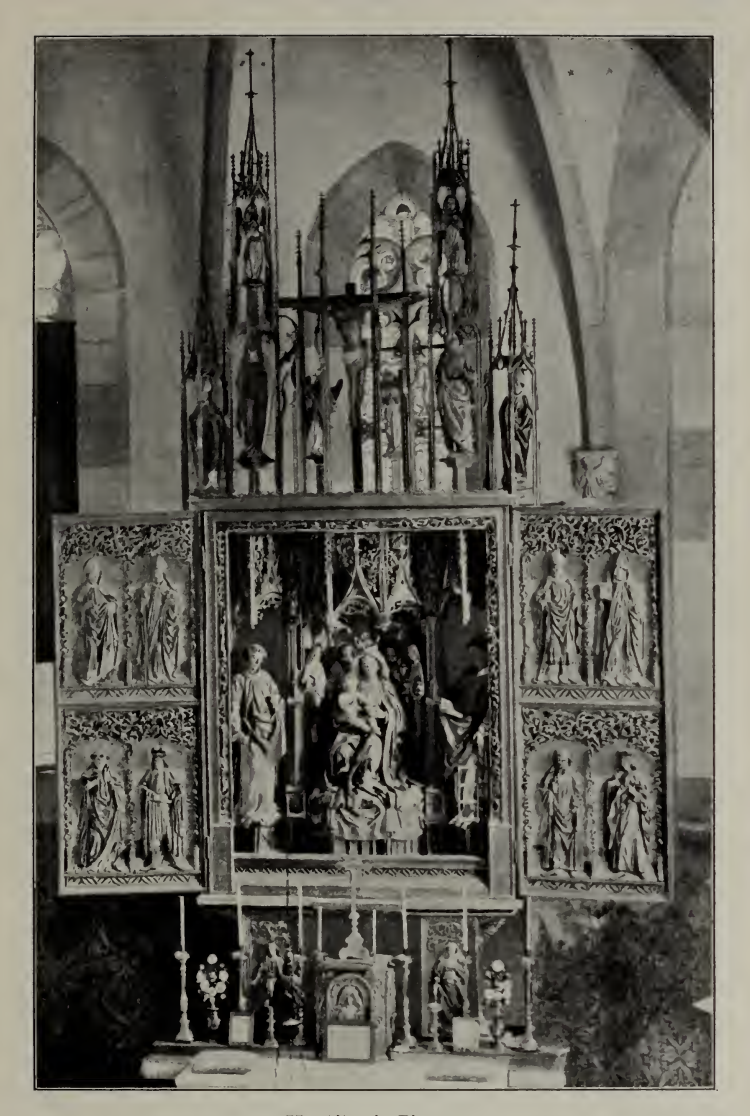
Eine bedeutende Schule derartiger Künstler und Kunsthandwerker in Bozen beweisen für dieses und die nächsten Jahrzehnte noch mehrere Altäre und Fragmente von solchen in der Stadt und Umgegend, die übrigens recht mannigfaltige Individualitäten zeigen und keineswegs alle mit Pacher in Zusammenhang zu setzen sind. Daß übrigens z. B. auch in dem Nachbarorte Meran die Altarplastik sich ähnlich bedeutend entwickelte, beweist schon der große Altar in Nieder-Lana, dessen reiches Schnitzwerk, bei ausgeprägterem Stil des 16. Jahrhunderts, trotz verwandter Entwicklungsstufe eine andere Individualität bekundet. 1503 bis 1511 wurde dasselbe nämlich durch den Meraner Bürger Hans Schnatterpeck gefertigt [2]). Offenbar sind es verschiedene Schulen, gar verschiedene Künstler und Handwerker, welche diese zahlreichen Altäre lieferten, unter denen aber immerhin die Bozener Gruppe eine gewisse leitende Stellung eingenommen hat.

Die Altäre der Marienkapelle zu Bozen und in Pinzon, sowie der aus Tramin im bayerischen National-Museum sind sehr stattliche Flügelaltäre, durchweg mit gemaltem Schnitzwerk geschmückt, während Gemälde nur die Außenseiten der Flügel besitzen und die Rückseite des Altars in Pinzon [3]). Die Bekrönung des Schreines hat sich, in übrigens ziemlich schwacher Ausführung, nur in Pinzon erhalten.

Der Bozener und Traminer Altar stellen im Mittelschrein die Geburt Christi dar und zwar im Vordergrund Maria und Joseph, die bei dem neugeborenen Kinde knien, im Hintergrund reitet der Zug der Könige an, seitwärts sehen über eine Brüstung die Hirten in gläubiger Verehrung herein. Die Komposition ist im wesentlichen dieselbe, aber die Köpfe, die Bewegungen und manche Zutaten, wie die drei Engel, die auf dem Traminer Altar das Kind verehren, beweisen, daß es sich nicht um eine Kopie, sondern um eine freie Wiederholung durch den Künstler selbst handelt.

Trotzdem die Gruppen des Vordergrundes in runden Figuren und auch der Zug der Könige nicht im Relief, sondern in kleinen Freifiguren ausgeführt sind, wirkt das Ganze wie ein Relief, ja eigentlich wie ein Gemälde. Diese Zunahme des Malerischen in der Plastik findet sich eben keineswegs nur im Stil der einzelnen Figuren, wo wir sie ja schon vielfach beobachteten, sondern auch im ganzen Bilde, ist sie ja doch ein Hauptcharakterzug der Entwicklung aus der Kunst

1) Ferdinandeums-Zeitschrift 1895, 3. Folge, 39. Heft.
2) Zentralkommission 1892, S. 17.
3) Die Rückseite des Altars in Pinzon zeigt das in Tirol damals übliche spätgotische Ornament, die Rückseiten der beiden andern Altäre sind jetzt leider nicht sichtbar.



77. Altar in Pinzon.

des Mittelalters zur Renaissance und den folgenden Perioden in Deutschland so gut wie in Italien. Nur spricht er sich von Ghiberti bis Michelangelo und im Barock Italiens, dessen gesamter Kunst gemäß, ganz anders aus, als bei uns von den Altären des späten Mittelalters bis ins Rokoko. Jenes scharfe Abgrenzen zwischen Plastik und Malerei, das uns durch die Ästhetik geläufig ist, die hierin an den Anschauungen der klassizistischen Periode merkwürdig lange festhielt, ja oft heute noch festhält, war jenen Zeiten völlig unbekannt.

Das Naturstudium macht in diesen Altären bedeutende Fortschritte, mehr und mehr geht es ins Detail, immer mehr schwindet damit aber auch jener große Zug, den als einen Nachklang der älteren Kunst Pachers Altar in Gries noch spüren ließ. Sein liebenswürdiges Versenken ins Kleine und Kleinste kann der deutsche Künstler da trefflich verwerten, aber keineswegs vermeidet man immer die damit verbundene Gefahr, kleinlich zu werden. Die hohe Anmut an dem Altar in Gries, das feierlich Schöne, was oft die älteren Madonnen adelt, wird jetzt durch das Zarte und Liebliche ersetzt, das sich besonders fein in der Madonna des Pinzoner Altars zeigt.

Die Falten werden durch den Körper und die Bewegungen motiviert, häufig wird in ihnen auch eine Charakteristik des Stoffes versucht. Die Körper, vor allem die Köpfe werden besser durchgebildet, der Ausdruck wird dadurch mehr beherrscht, wenn dies auch keineswegs immer gelingt. Das reizende Christuskind, das bei den Darstellungen der Geburt auf dem Boden liegt und in dem Pinzoner Altar auf dem Schoß der Maria sitzt, wie der fein durchgebildete Leichnam Christi in der Predella des Traminer Altars sind beredte Zeugen wachsenden Naturstudiums.

Die Relieffiguren männlicher Heiligen auf den Flügeln des Altars in Pinzon, trotz ihrer feinen Anmut auch die Katharina und Christina auf den Flügeln des Traminer Altares lassen dagegen wiederholt ein mangelhaftes Studium des menschlichen Körpers wie des Gewandes erkennen. Das sind Widersprüche, die uns in jener Zeit vielfach begegnen, die für sie sehr bezeichnend sind. Ihr Naturstudium ist eben immer noch äußerlich, was es erreichen konnte, zeigt der Leichnam Christi und das Christuskind. Gestalten, die man, den ersteren immer, das letztere seit langem, nackt gebildet und an denen sich daher wiederholt ein überraschendes Verständnis des Aktes findet. Jenes Streben aber, das Dürer so groß macht, sich Rechenschaft zu geben über alles, so auch über den Körper unter dem Gewande, ein wirklich konsequentes Naturstudium auch mit Hilfe der festen theoretischen Grundlagen durchzuführen, liegt diesen Künstlern immer noch fern, erklärt jene Schwächen, die Grenzen, die diesem Naturalismus gezogen sind. Trotz mannigfacher Fortschritte vermögen sie daher doch nicht, die alten

Fesseln abzustreifen, wir sehen an ihnen zwar wohl, wie alles nach einer neuen Kunst drängt, aber sie selbst sind nicht imstande die Grundlagen derselben zu schaffen.

Ebenso ist auch das Ornament, das den Schrein umrahmt, gotisch, es hält also an dem Grundcharakter mittelalterlicher Kunst fest. Jene streng architektonische Behandlung aber, die Pacher in dem Altar in Gries ziemlich spät, ja sogar noch an seinem Altar in St. Wolfgang (1481) hat, wird jetzt völlig aufgegeben. An ihre Stelle tritt, abgesehen von der Bekrönung des Altares in Pinzon, jenes freie Spiel spätgotischer Ornamentik, das wir anderwärts schon viel früher treffen, wie z. B. in der Münchener Gegend schon bei den Altären in Pipping (um 1479) und Blutenburg (1491)[1]).

Dem Architekten wird das strenge, deutlich an die Architektur sich anschließende Ornament in der Regel besser gefallen und man sah daher in dieser Wandlung des Ornamentes gewöhnlich ein Zeichen des Verfalls. Andererseits aber spricht dieses freie Spiel der Formen gegenüber der strengen Gebundenheit des Mittelalters ein frisches, neues Leben aus, für das auch hier naturalistische Züge wie die Trauben auf den Innenseiten der Flügel in Pinzon bezeichnend sind, das sich allmählich neue Formen schaffen mußte, das aber gerade hier, wo es so frisch aus dem alten Boden hervorkeimt, einen eigenen Reiz besitzt. Da schließlich die Aufgabe dieses Ornamentes hier doch auch keine architektonische ist, sondern nur die, um den Schrein und die Relieftafeln der Flügel einen schmucken Rahmen zu ziehen, so erscheint auch unter diesem Gesichtspunkte das freiere phantasievolle Gestalten höchst erfreulich.

Sehr originell ist der Rahmen beim Schrein des Bozener Altares (Abb. 76), wo ihn elegantes Astwerk bildet, durch das, mit Bezug auf den Stammbaum Christi, zwölf Männer in fürstlicher Tracht oder ritterlicher Rüstung klettern, die schon durch die Freude, mit welcher der Künstler zu den kühnsten Stellungen greift, höchst amüsant und für das kecke, frische Leben dieser Zeit charakteristisch sind.

Neben jenen drei stattlichen Altären, die trotz mancher Mängel die Hand feiner Künstler zeigen, wollen wir noch die Altäre zweier Kirchen betrachten, welche gerade für die Durchschnittsarbeit, über die jene doch erheblich hinausragen, charakteristisch sind. Denn für das Studium volkstümlicher Kunst muß man auch diese, nicht nur glänzende Hauptwerke ins Auge fassen. Lernen wir in diesen geringeren Arbeiten auch keine Meister kennen, die der Kunst neue Wege gewiesen, sondern nur solche, die gegebene Pfade weiter austraten, so

1) Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Taf. 107, 108, 110.



78. Altar in St. Johann im Dorf.

sind sie doch für die Mannigfaltigkeit der Kunst jener Zeit von Interesse, die sich einst in den zahllosen Altären glänzend ausgesprochen haben muß, schützen uns davor, alles möglichst auf einen Künstler zurückzuführen, wodurch das lebensvolle Bild sehr an Wirkung verliert.

Der Hochaltar in St. Johann im Dorf bei Bozen (Abb. 78), gleich jenen großen Altären um 1500 entstanden, zeigt in geringerer

Ausführung dieselbe Entwicklungsstufe [1]). In dem Schrein dieses Altares stehen die halblebensgroßen Figuren Marias und der beiden Johannes. Die Reliefe der Innenseiten der Flügel stellen Anna selbdritt, St. Veit und einen königlichen Heiligen dar. Auf die Außenseiten der Flügel ist nicht übel eine Verkündigung gemalt, die jedoch stark gelitten hat. In der modernen Predella stehen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts die Halbfiguren von Katharina und Barbara, die Rückseite des Altares zeigt das gewöhnliche, grün gemalte Ornament.

Der Altar kann als die Arbeit eines tüchtigen Kunsthandwerkers bezeichnet werden; er ist etwas ungleich in der Ausführung. Das Beste sind die Figuren des Schreines, namentlich Maria, daneben Johannes der Täufer, während die Reliefe sehr schwach sind und wie der hl. Veit mit seinen unglaublich geschlängelten, sogenannten X-Beinen beweisen, daß dem Mann jegliches Verständnis für Bau und Organismus der menschlichen Gestalt fehlte. Das durchschnittliche Können dieser Tiroler Schulen zeigt sich in solchen Werken nicht als ein besonders hohes und steht z. B. dem der benachbarten bayerischen, etwa der Inngegend und namentlich der zu Ende des 15. Jahrhunderts so tätigen Münchener Schule entschieden nach, wie auch deren hervorragendste Künstler, wie etwa die Meister der Skulpturen in Pipping und Blutenburg oder Wolfgang Leeb und Erasmus Grasser einen Vergleich mit den Südtiroler Schnitzern durchaus nicht zu scheuen brauchen.

Den ausgesprochenen Stil des 16. Jahrhunderts zeigen die beiden Seitenaltäre des nahe bei Bozen gelegenen Kirchleins St. Martin in Campill [2]) (Abb. 79), in dessen Hochaltar sich ein hl. Martin aus dem Ende des 15. und ein Bischof und St. Benedikt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts finden.

Im Schrein des linken Seitenaltars sehen wir halblebensgroße Statuen der Maria, eines Papstes und eines fürstlichen Heiligen, die Reliefe der Flügel zeigen St. Ulrich und Stephanus, in den Gemälden der Außenseiten, die wesentlich der modernen Restauration angehören, Barbara und Katharina. Die schwache Bekrönung des Altares zeigt unter spätgotischer Architektur die unbedeutenden Figuren Christus am Kreuz, Maria und Johannes, die Predella eine Pietà.

Nikolaus, Leonhard und ein Bischof stehen im Schrein des rechten Seitenaltares, auf dessen Flügeln wir innen die Reliefe der hl. Elisabeth und Anna selbdritt, außen aber die schwachen Gemälde St. Georg

---

1) Semper: Brixener Malerschulen, S. 122, und R. Vischer: Studien S. 449, der ihn aber irrtümlich mit dem Seitenaltar zusammenwirft, dessen Altarbild und Predella von 1593 stammen, wie eine am Altar hängende Inschrift meldet und was auch der Stil bestätigt.

2) Erwähnt bei Semper: Die Brixener Malerschule, S. 122, jedoch sind hier ein paar kleine Irrtümer unterlaufen.

und Christoph sehen. In der Predella findet sich eine hl. Familie, in der auch hier geringwertigen Bekrönung der Auferstandene und zwei Engel unter gotischer Architektur.



79. In St. Martin in Campill.

Die Figuren im Schrein und die Reliefe sind nichts weniger als große Kunstwerke, aber doch tüchtige Arbeiten, und bei der eleganten Figur des ritterlichen Heiligen und der Madonna erfreut ein entschiedener Sinn für Anmut, beim Papst dagegen die ganz feine Charakteristik

des Kopfes. Die Falten zeigen in den geknäulten Details die mehr malerische Anschauung und zunehmende Naturbeobachtung im 16. Jahrhundert, aber durch beständiges Wiederholen der Motive werden sie noch mehr zur Manier, als der ältere scharfkantige Stil, weil sie im Einzelnen eben durchaus nicht auf Naturstudium gründen und häufig in virtuosenhaftes Spiel ausarten, wie ein solches sich beispielsweise auch bei den Haaren des ritterlichen Heiligen zeigt.

Die Kostüme, die Falten, auch die Köpfe beweisen sofort, daß diese Altäre ins 16. Jahrhundert gehören, aber wie die Anlage und das Ornament derselben gotisch bleibt, so bleibt es auch das Niveau der Bildung des Künstlers, sein Verhältnis zur Natur. Äußerlich wird er von der neuen Zeit berührt, das bedingt die charakteristische Änderung des Faltenstils usw., aber auf die neuen Grundgedanken derselben einzugehen ist der Schnitzer nicht, noch weniger natürlich der ganz untergeordnete Maler imstande.

Solche Werke findet man nun freilich allenthalben in deutschen Landen, auch in Südtirol begegneten wir ihnen seit der Barbarakapelle in Gossensaß schon wiederholt, aber hier besitzen sie besonderes Interesse. Sie stehen in St. Martin in Campill in einer Kirche, deren Wandgemälde deutlich den Einfluß der oberitalienischen Wandmalerei auf die Schule Bozens im Beginn des 15. Jahrhunderts bezeugen, und doch stehen sie der italienischen Kunst keinen Schritt näher, als die Altäre im mittleren oder nördlichen Deutschland. Stünden die Altäre in ihrer Eigenart allein, so könnte man denken, daß sie ein Meister von jenseits der Alpen, etwa ein Bayer, auf seiner Wanderschaft gefertigt, das ist aber durchaus nicht der Fall, sondern sie fügen sich fest in die Entwicklung der Bozener Schnitzschule und entsprechen genau der spätgotischen Architektur dieser Gegenden. Gerade durch den Gegensatz zu jenen Malereien mit ihrem Hinweis auf Italien tritt recht klar hervor, wie echt deutsch der Grundcharakter und die Entwicklung der Bozener Plastik wie im Mittelalter so auch in der Renaissance sind.

Aus dem Gebiet der Brixener Malerschule kamen wir in das der Bozener, ohne eine bestimmte Grenze zu überschreiten. Die beiden Städte haben sich gerade hier vielfach in die Hand gearbeitet, die künstlerischen Lebensbedingungen sind verwandte, nur fällt die Blüte der Bozener Schule früher, treten hier deshalb, und weil wir uns in der letzten bedeutenden deutschen Stadt befinden, die italienischen Einflüsse noch klarer hervor.

Die Zahl mittelalterlicher Wandgemälde in Bozen und dem benachbarten Meran, sowie weiter hinauf im Vintschgau, ist eine sehr stattliche und unter ihnen findet sich manch treffliches Kunstwerk.

Diese volkstümliche Übung der Wandmalerei, die wir so, nördlich der Alpen, nirgends in Deutschland treffen, weist natürlich auch hier auf italienische Anregungen, obgleich die Sprache dieser Wandgemälde so gut deutsch wie die des Volkes in diesen Tälern ist und dieses deutsche Idiom sich, was man bei der ersten flüchtigen Beobachtung nicht glauben sollte, bei näherem Studium immer bestimmter zeigt.

Die zahlreichen mittelalterlichen Wandgemälde der Bozener Gegend berichten vom Gang dieser Kunst durch das ganze Mittelalter. Diese Entwicklung zu charakterisieren, wäre eine dankbare Aufgabe für die Lokalforschung, sie darzulegen, von den interessanten romanischen Wandgemälden aus dem Ende des 12. oder dem Beginn des 13. Jahrhunderts droben in der Burgkapelle zu Hocheppan bis zu der um 1500 gemalten hübschen Madonna an der Westseite der Pfarrkirche zu Bozen. Der Schwerpunkt der künstlerischen und historischen Bedeutung dieser Malerschule aber liegt im Ende des 14. und im Anfang des 15. Jahrhunderts, während jener der benachbarten Brixener Schule mehr in die folgende Zeit, namentlich in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts fällt.

Bisher aber gelang es diesen Schulen noch nicht, d e n Platz in der Geschichte der deutschen Malerei zu erobern, den sie verdienen. Abgesehen von den bekannten Wandbildern der Burg Runkelstein sucht man sie in den zusammenfassenden Werken über Geschichte der deutschen Malerei vergebens, obgleich die Spezialliteratur schon manche Gesichtspunkte zur richtigen Würdigung der Gruppe beigebracht hat[1]).

Besonders durch ihre Werke aus dem Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts bietet die Schule von Bozen höchst interessante und eigenartige Züge zur Geschichte der deutschen Malerei. Vor allem erscheint sie wichtig durch den bedeutenden Beitrag, den ihre Denkmäler zur Kenntnis deutscher Wandmalerei des Mittelalters liefern, die für unsere künstlerische Entwicklung eine so große Bedeutung besaß, von der uns sonst aber nur recht wenig erhalten blieb, namentlich aus der hier reich vertretenen Periode, die so wichtig den Schluß des Mittelalters einleitet. Sehr interessant sind diese Wandgemälde aber auch dadurch, daß gerade sie das für uns im Vordergrund der Interessen stehende Verhältnis zwischen deutscher und italienischer Kunst besonders klar und eigenartig aussprechen.

Um dies näher auszuführen, wollen wir vier Hauptwerke der Schule aus der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert etwas eingehender betrachten, die Wandgemälde von St. J o h a n n i m D o r f bei Bozen,

---

1) Über die Bozener Malerschule siehe: Robert Vischer in den Studien zur Kunstgeschichte S. 421 und ff., mehrfach streift die Schule Semper in seinen zitierten Schriften; Hans Schmölzer: Die Wandmalereien St. Johann im Dorfe, St. Martin in Campill und Terlan. Innsbruck 1888. Atz a. a. O. Seite 347 und ff. Einen Teil des oben gestellten Problems der historischen Charakteristik der Schule griff H. Braune auf in seiner Doktor-Dissertation: Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400. Ferdinandeums-Zeitschrift 1906.

von St. Martin in Campill (Abb. 79), eine halbe Stunde oberhalb Bozen am linken Eisackufer, jene in der Pfarrkirche zu Terlan und die in Burg Runkelstein.

Die Kirchen St. Johann im Dorf und St. Martin in Campill sind Dorfkirchen einfachster Anlagen. An ein rechteckiges Langhaus, das eine Tonne in stumpfem Spitzbogen überwölbt, schließt sich östlich das eingezogene, quadratische Altarhaus und an dieses die Apsis, über dem rundbogigen Tonnengewölbe des Altarhauses erhebt sich der Turm. Urkundlich wird berichtet, daß beide Kirchen 1180 geweiht wurden; da sie im allgemeinen romanisches Gepräge besitzen, glaubte man dieses Datum für die erhaltenen Bauten annehmen zu müssen. Daß der Kern der bescheidenen Dorfkirchen, die Anlage auf diese Zeit zurückgeht, ist möglich, sicher aber ist, daß die geringen Details an Turm und Apsis von St. Johann etwa auf die Mitte des 13. Jahrhunderts deuten, welcher Zeit auch die spitzbogige Tonne besser entspricht [1]). Das Kirchlein in Campill entbehrt aller charakteristischen Details und was, wie der hohe schlanke Turm und dessen Fenster oder die spitzbogige Tür, irgend Charakter trägt, läßt den Bau eher als ein sehr bescheidenes Werk der Frühgotik erscheinen. Hier ist also ein späterer Um- oder Neubau sogar 1303, wo die Kirche nach einer Inschrift an der Südseite geweiht wurde, keineswegs ausgeschlossen, denn bei solch primitiven Bauten hielt man oft sehr lange am Alten fest, wie ja auch der romanische Kirchturm hier, wie nicht selten ebenfalls in Bayern, noch während der ganzen gotischen Periode verwendet wurde.

Um 1400 wurde das Langhaus beider Kirchen durch einen Gemäldezyklus an der gewölbten Decke und in Campill am oberen Teil, in St. Johann aber an der ganzen Schiffwand geschmückt, der sich, wenn auch nicht von späterem, rohem Überschmieren verschont, im ganzen leidlich, besser als die meisten anderen Denkmäler der Art erhalten hat.

Am Gewölbe von St. Johann im Dorf thront der kolossale Christus in der Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird, in vier Medaillons sehen wir die Evangelistensymbole. An der Südwand finden sich, durch Unterschriften erklärt, Bilder aus der Geschichte Johannes des Täufers, nämlich die Verkündigung seiner Geburt, die Geburt, die Namengebung und die Predigt in der Wüste; an der Nordwand sind in gleicher Weise vier Bilder aus der Geschichte Johannes des Evangelisten angeordnet, wie er den Giftbecher segnet und Tote zum Leben erweckt, wie er ferner zwei Tote durch das Auflegen seines Mantels erweckt [2]), einem Bischof einen vornehmen Jüngling übergibt und schließlich diesen vom Bischof zurückfordert.

---

1) Daß diese nicht nachträglich entstand, bemerkt schon Atz S. 102.

2) Dieses und die Beschneidung Johannes des Täufers abgebildet in der Zentralkommission 1874.

In St. Martin in Campill (Abb. 79) ist in die Mitte des Gewölbes der Weltenrichter in der Mandorla gemalt[1]) und in vier rechteckige Felder als weiterer Deckenschmuck die vier Kirchenväter, neben denen die Evangelistensymbole und jedesmal ein musizierender Engel angebracht sind. Diese Felder werden durch breite ornamentale Bänder eingeschlossen, mit Brustbildern von Propheten und Aposteln in Vierpässen. Am Triumphbogen ist die Verkündigung dargestellt, die Wandgemälde bringen die Passion und zwar an der Südseite den Einzug Christi in Jerusalem, Abendmahl, Christus am Ölberg und die Gefangennahme, an der Nordseite aber Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und Beweinung Christi. Reste eines guten Wandgemäldes dieser Zeit finden sich noch im Fenster des Chores, nämlich St. Martin, der betend vor Maria mit dem Kinde kniet.

Bei den Gemälden des Marienlebens und der Verherrlichung der Jungfrau in der Pfarrkirche zu Terlan sind unter den hierher gehörigen Bildern zu unterscheiden, die älteren im Chor wohl aus dem Schluß des 14. Jahrhunderts mit dem Hauptwerk der Krönung Mariä von der jüngeren Gruppe an der Südwand des Schiffes, die laut Inschrift 1407 durch den Bozener Maler Stotzinger ausgeführt wurden, ferner einige ungefähr gleichzeitige Bilder anderer Künstler, wie das der hl. Sippe (Abb. 80).

Der zeitliche Unterschied der Fresken in St. Johann im Dorf, Campill und Terlan ist gering. Ihre Meister bildeten sich ferner unter verwandten Einflüssen, in derselben Schule und daher ist es, zumal die Kunst dieser zwar tüchtigen, aber keineswegs irgend hervorragenden Maler doch noch recht befangen ist, leicht erklärlich, daß sich mannigfache Ähnlichkeiten finden, daß von einer sicheren Aussprache künstlerischer Individualitäten kaum die Rede ist, umsomehr als gerade diese durch die äußerst gründliche Restauration der Terlaner und das Überschmieren der beiden anderen Zyklen noch wesentliche Einbuße erleiden mußte.

Daß im Chor zu Terlan ein älterer, in seinem Stil wesentlich deutscher Künstler malte, hat Schmölzer mit Recht hervorgehoben[2]), dagegen scheint mir seine Annahme, daß dieser Maler zur Salzburger Schule gehöre, ganz ungenügend begründet. Da über die Herkunft dieses Meisters keinerlei Anhaltspunkte vorliegen, ist das Nächstliegende immer noch das Wahrscheinlichste, daß er nämlich zur Bozener Schule gehörte, wo die Wandmalerei viel und schon seit langem geübt wurde. Daß er italienische Wandgemälde gesehen und studiert hat, ist möglich und mag gewisse, jedoch nur sehr allgemeine Anklänge an italienische Kunst bei ihm erklären.

---

1) Die Decke abgebildet in der Zentralkommission 1874.

2) Die Wandmalereien in St. Johann im Dorf, St. Martin in Campill und Terlan. Innsbruck 1888.

Das feste Datum 1407 und der Name des Bozener Malers Hans Stotzinger bei den Bildern im Schiff der Terlaner Kirche legten es nahe, um diese auch die anderen Wandgemälde zu gruppieren. Der Hypothese, daß die drei Zyklen Werke eines Meisters, scheinen aber die erheblichen Verschiedenheiten der drei Folgen bestimmt zu widersprechen, denn die Annahme, daß sie durch die ausführenden Gesellen entstanden seien, scheint mir durchaus nicht stichhaltig. Schon das Verhältnis zur italienischen Kunst ist in Terlan ein anderes, noch freieres als in den beiden Bozener Kirchen.



80. Die hl. Sippe. Wandgemälde in Terlan.

Der Gesamteindruck, und gerade er ist hier so wichtig, erinnert bei St. Johann im Dorf und St. Martin in Campill sofort an italienische Wandgemälde, sogar direkt an die Capella dell' arena in Padua. Es ist kein Zweifel, die Bozener Maler, denn solche, und nicht etwa eingewanderte Italiener, führten diese Zyklen aus, müssen, wozu sie ja auch Gelegenheit hatten, italienische Wandgemälde gesehen, ja wir dürfen wohl weiter gehen, wir können sagen, sie müssen die Capella dell' arena in Padua studiert haben. Das ist denn auch schon lange richtig erkannt, am eingehendsten von Schmölzer dargelegt worden. Man hat deshalb in diesen Kirchen Denkmäler gesehen, die zeigen, wie Giottos Schule, die sich ganz Italien eroberte, hier auch auf deutsches Gebiet vordringt. In gewissem Sinne ist, wie ich schon andeutete, dies richtig, aber man darf nicht übersehen, daß das Verhältnis dieser Künstler zu Giotto ein wesentlich anderes ist, als das seiner

italienischen Nachfolger, umsomehr als gerade dieser Unterschied so charakteristisch für die Bozener Maler ist, so deutlich ihre Zugehörigkeit zur deutschen Kunst zeigt.

Giottos Schule in Italien entwickelte sich im 14. Jahrhundert in persönlichem Anschluß an den großen Meister, die Tradition der Schule pflanzt sich durch mehrere Generationen fort, in denen sie manche erhebliche Fortschritte erringt. Die Bozener Maler dagegen knüpfen in diesen Werken erst etwa hundert Jahre, nachdem Giotto die Fresken der Capella dell' arena gemalt hatte, an diese an. Die vorausgehenden Generationen wurden offenbar nur wenig von italienischer Kunst berührt.

Es bedurfte natürlich längerer Zeit, bis Giottos Kunst wesentlichen Einfluß auf die ziemlich entfernte, deutsche Stadt übte; es mußten deutsche Künstler nach Oberitalien kommen, die fähig waren, die ihnen doch vielfach fremden Werke in sich aufzunehmen, an ihnen zu lernen. Sie gaben aber deshalb ihr Eigenes nicht auf, die Gemälde in St. Johann und St. Martin charakterisieren sich unzweifelhaft als deutsche Arbeiten vom Beginn des 15. Jahrhunderts.

An die Capella dell' arena erinnert in beiden Kirchen vor allem die Disposition der Gemälde. Das Gewölbe mit seinem blauen Grund und den goldenen Sternen, mit den Medaillons, die Christus und die Propheten oder ähnliches darstellen, sowie die in den Vierpässen mit den Brustbildern von Heiligen geschmückten Ornamentstreifen, die das Gewölbe wie Gurten gliedern und die historischen Bilder umrahmen, welche in beiden Fällen da beginnen, wo das Tonnengewölbe in die senkrechte Wand übergeht, all das weist deutlich auf das paduanische Vorbild.

Die Capella dell' arena, die noch heute keineswegs nur durch ihre große kunsthistorische Bedeutung, sondern vor allem auch durch den unmittelbaren Eindruck ihrer Fresken mächtig fesselt, hatte eben auch auf die Bozener Maler in der Wende zum 15. Jahrhundert einen tiefen Eindruck gemacht, weshalb die Erinnerung an sie bestimmend nachwirkte, gleichviel ob sie sich dessen bewußt waren oder nicht, als sie ihre Wandgemälde disponierten. Aber nicht mehr; — denn sehen wir in den Medaillons der Capella dell' arena die Brustbilder von Christus, Maria und acht Propheten, so finden wir dagegen hier die Kolossalgestalt des thronenden Christus in der Mandorla, und das Gewölbe in St. Martin mit den Bildern der Kirchenväter bringt sogar eine wesentlich andere Anordnung der Decke. Das Ornament zeigt unverkennbar giotteske Motive, vergröbert sie aber und gibt sie willkürlich wieder.

Besonders maßgebend glaubte man, daß Giottos Vorbild auf die Kompositionen der Bozener Maler wirkte. Eine allgemeine Anregung, wie sie eben der große Eindruck des von den Bozener Künstlern vielleicht schon vor Jahren angestaunten Kunstwerkes bedingt, ist sicher

zuzugeben; weiter aber, glaube ich, dürfen wir auch hier nicht gehen. Denn so gewiß auf einen deutschen Künstler, der Giotto zu würdigen, bis zu einem gewissen Grade in sich zu verarbeiten fähig war, vor allem dessen Kompositionen wirken mußten, so dürfen wir doch andererseits nicht vergessen, daß gerade hier Übereinstimmungen zwischen den Gemälden in Padua und Bozen auch sehr wohl auf einem anderen Grunde beruhen können. Den Schritt zu einer neuen, lebensvollen Kunst zeigen Giottos Kompositionen besonders bedeutend, andererseits aber sehen wir doch auch gerade in ihnen, wie er an seine Vorgänger anknüpft, die hierin noch auf einer Tradition fußen, die bis auf die altchristliche Kunst zurückgeht. Man braucht nur, um an das Nächstliegendste zu erinnern, die Übereinstimmung von Bildern Giottos in der Capella dell' arena mit Vorschriften des Malerbuches vom Berge Athos zu beachten, oder das so außerordentlich charakteristische Verhältnis seines jüngsten Gerichtes an der Westwand dieser Kirche zu dem Mosaik des 12. Jahrhunderts an der Eingangswand des Domes zu Torcello. Jene Tradition aber war ja keineswegs auf Italien beschränkt, sondern war auch, vielfach schon mit den ersten Anregungen zu christlicher Kunst, von hier nach dem Norden gelangt, findet sich daher seit dem frühen Mittelalter hier so gut wie dort.

Es ist deshalb durchaus nicht gerechtfertigt, aus der Übereinstimmung einzelner Kompositionsmotive Giottos und deutscher Arbeiten gleich auf direkte Beziehungen zu schließen. Ein Zusammenhang beider besteht allerdings, aber meist dadurch, daß eben die Kunst der verschiedensten christlichen Länder gewisse gemeinsame Züge festhält, erst allmählich sich individueller entwickelt, dadurch größere Unterschiede herausbildet.

Jener Zusammenhang, vor allem durch die Traditionen der alten Klosterschulen mächtig gefördert, zeigt sich am deutlichsten natürlich in der frühmittelalterlichen Kunst, erhält sich aber auch sehr maßgebend bis ins 14. und den Beginn des 15. Jahrhunderts, ja er zeigt sich in den Wandgemälden jener Zeit sogar besonders auffällig, weil der italienische und deutsche Stil dieser Periode viel Verwandtes haben. Da man den deutschen Stil jener Zeit bisher aber wenig beachtete, wie ja auch unsere Handbücher nirgends eine Charakteristik desselben versuchen, so verfiel man, namentlich bei Wandgemälden, wo, wie oben gesagt, das kunstgeschichtliche Gesamtbild fast ausschließlich durch italienische Denkmäler bestimmt wird, wiederholt in den Fehler, direkte italienische Einflüsse zu behaupten, die sicher nicht vorhanden sind. Die Stilverwandtschaft beider, die allerdings besteht, hat wie namentlich die gleichzeitige Plastik beweist, ihren Grund nicht in speziellen, womöglich persönlichen Beziehungen einzelner Künstler, sondern in der parallelen Entwicklung deutscher und italienischer Kunst dieser Periode.

Der gemeinsame Ausgangspunkt, die bis ins frühe Mittelalter zurückreichenden Schultraditionen, die gerade in den Kompositionen begreiflicherweise besonders deutlich festgehalten werden, erklären also, und zwar in erster Linie, vielfache Übereinstimmungen italienischer und deutscher Malerei dieser Zeit, dieselben beweisen daher an sich noch keineswegs die direkte Anregung eines italienischen Vorbildes.

Noch weniger zulässig aber scheint es mir, solche Übereinstimmungen durch die Überlieferung der kirchlichen Schauspiele zu erklären, denn so beliebt, auf einigen Andeutungen Springers weiter bauend, die Theorie vom Einfluß der kirchlichen Schauspiele auf die Malerei des Mittelalters wurde, so wenig haltbar ist sie. Nach der ganzen Geschichte des Schauspiels scheint es mir durchaus unwahrscheinlich, daß die mittelalterliche Bühne eine so vollendete Inszenierung besessen, die einzelnen Gruppen so künstlerisch durchdacht gestellt hätte, daß sie dadurch fördernd und vorbildlich auf die Malerei hätte wirken können. Eher wäre noch, wie das ja auch weiterhin der Fall war, das umgekehrte Verhältnis denkbar, daß die durch die Malerei ausgebildeten Kompositionen die szenische Darstellung förderten.

Als besonders charakteristisch für den italienischen, speziell den giottesken Einfluß wurde auf die Architektur der Bozener Wandgemälde verwiesen. Ja schon von den Fresken im Chor der Terlaner Kirche sagt Schmölzer, daß sich der Künstler in den architektonischen Details ganz und gar in der spielenden Art der italienischen Gotik befangen zeigt. Daß auch hier die Italiener Einfluß auf die Bozener übten, will ich nicht bestreiten, auch finden sich einzelne Züge, Schmölzer hebt sie besonders bei den Fresken im Schiff der Terlaner Kirche gut hervor, die entschieden das Studium gemalter Architekturen Italiens nahe legen. Da wir besonders bei der Pfarrkirche Bozens sahen, wie die Architektur der Stadt mannigfach italienische Einflüsse zeigt, kann es nicht überraschen, daß dies auch in den gemalten Bauten der Fall ist, da die italienische Malerei infolge ihrer Überlegenheit auf die nordische Kunst weit stärker wirkte, als die Architektur.

Gleichwohl darf aber auch hier der Einfluß Giottos nicht überschätzt werden, darf nicht übersehen werden, wie diese Wandgemälde in die Entwicklung der deutschen Malerei passen, ihre deutsche Abstammung durchaus nicht verleugnen, obgleich sie an der vorgeschrittenen fremden Kunst lernen, jedoch mehr im allgemeinen, als daß sie im einzelnen entlehnten.

Die Unterschiede der Architekturen der Bozener Fresken und jener Giottos sind sehr erhebliche. Giottos Architektur ist, weil er ein großer Meister war, der innerhalb der Grenzen seiner Zeit das Beste leistet, durchweg besser verstanden, obwohl er hundert Jahre früher geschaffen, aber sie ist weit einfacher, weil er hundert Jahre

früher geschaffen. Man vergleiche nur den charakteristischen Unterschied der goldenen Pforte bei der Begegnung von Joachim und Anna in Padua mit jener in Terlan (Abb. 81 u. 82).

Die Nachfolger Giottos, welche die Bozener Maler ja doch entschieden auch kannten, wurden wie in der gesamten Darstellung, so auch in der Architektur reicher, machen dadurch einen wichtigen Schritt zu lebendigerer, im einzelnen mehr der Natur folgender Schilderung. Im Detail zeigt daher die Architektur namentlich bei Altichiero, dem durch seine Fresken in S. Giorgio und der Capella S. Felice in Padua bedeutendsten Vertreter dieser Gruppe, wesentliche Fortschritte gegen Giotto, ja sie läßt sogar hierin wiederholt direktes Studium der Baudenkmäler erkennen, deren venezianischer Charakter dadurch oft klar zutage tritt.

Über diesem feineren, übrigens auch speziell für den Oberitaliener charakteristischen Detail geht dann aber, so erfreuliche Fortschritte es zeigt, Giottos einfache, echt monumentale Wirkung verloren und sie auf höherer Stufe, durch gesteigerte Naturwahrheit, mit richtiger Unterordnung des Details wieder zu gewinnen, war Altichiero noch nicht fähig. Seine Architekturen sind eben doch noch lediglich aus der Phantasie des Malers, aus allgemeinen Erinnerungen geboren, wenn sie auch im einzelnen treffliche Beobachtungen von Bauwerken zeigen.

Dieselbe Stufe finden wir bei den Bozener Wandgemälden. Einerseits mag dies die Kenntnis von Werken der Nachfolge Giottos erklären, andererseits aber dürfen wir nicht vergessen, daß die deutsche, ja die gesamte nordische Kunst den gleichen Weg ging, weil er eben einfach der naturgemäße ist. Auch hier geben Miniatur- und Tafelmalerei, in denen sich zahlreiche Werke der Perioden erhalten haben, zuerst die Architektur nur in ganz knappen Zügen, sie deuten die szenische Situation nur an; dann schildert man reicher, aber nicht unter strengem Anschluß an die wirkliche Architektur, die damit den Charakter deutscher Baukunst fest ausspräche, sondern in einer phantastisch malerischen Architektur. Dies wirkt, wie die mittelalterliche Kunst überhaupt, in Deutschland sogar vielfach noch in der Renaissance weiter, ich erinnere nur an die phantastischen Bauten, die Albrecht Altdorfer malte, der noch dazu selbst Architekt war.

Der gleiche Gang der Wandmalerei Deutschlands ist uns bis jetzt weniger geläufig, weil nur sehr wenige der einst so zahlreichen Wandgemälde erhalten blieben und von diesen wieder nur ein sehr kleiner Teil veröffentlicht wurde. Deshalb wird hier alles wieder gern auf italienischen Einfluß geschoben, obgleich die damaligen Lebensverhältnisse der deutschen Kunst einen solchen durchaus nicht wahrscheinlich machen.

In der Münchener Wandmalerei des beginnenden 15. Jahrhunderts könnte man und wird wohl mancher auch, an »giotteske« Architektur

glauben, von der der biedere Münchener Maler doch sicher keine Ahnung hatte, so etwa bei der Darstellung Christi in dem Zyklus von Wandgemälden in Linden [1]) oder bei der umrahmenden Architektur des Altarfreskos der Begegnung von Maria und Elisabeth in Feldmoching [2]). Ebenso sind die Architekturen der Wandgemälde der Bozener Schule durchaus nicht schlechtweg »giottesk«, wie man glaubte. Bei denen in St. Johann z. B. finden sich ganz entschieden deutsche Züge, auch Möbel, wie die Bettstadt bei der Geburt des Johannes, sind hier zu beachten. Eine Architektur, wie die auf dem Bilde der hl. Sippe in Terlan (Abb. 80), mit ihren Reminiszenzen an den romanischen Stil, die in Deutschland ja bis auf Dürer herab üblich blieben, ist echt deutsch. Während die italienischen Maler durch konsequenteres Naturstudium rascher über solche Architekturen hinwegkommen, erhalten sie sich in Deutschland durch das ganze 15. Jahrhundert. Ich möchte nur ein charakteristisches Beispiel herausgreifen, dessen Vergleich mit dem ebengenannten Wandgemälde der hl. Sippe in dieser Hinsicht nicht uninteressant ist, nämlich das Altarbild aus der Münchener Schule von 1489 in Pullach, bei dem doch kein Mensch an Nachklänge italienischer Kunst denken wird [3]).

Wie die Architektur verhält sich auch die Landschaft der Bozener Schule zu den Italienern. Die Landschaften gehen hinaus über die einfach andeutende Art Giottos, die aber manchmal sehr großartig, in der Beweinung Christi der Capella dell' arena sogar geradezu mächtig wirkt; sie entsprechen mehr der reicher ausführenden Art der Nachfolger in Florenz, wie in Oberitalien, wo etwa Altichieros Landschaft auf der Enthauptung, der hl. Georg in S. Giorgio in Padua ein charakteristisches Beispiel bietet.

Die bestimmtere Ausbildung einzelner landschaftlicher Details bei dem Opfer Joachims und der Geburt Christi in den Terlaner Fresken entspricht daher ganz der Entwicklungsstufe, die wir sonst bei diesen Künstlern beobachten [4]). Die Landschaften besitzen eben gleichfalls nur eine gewisse allgemeine Verwandtschaft mit jenen Giottos, etwas mehr mit jenen seiner Nachfolger, denn daß diese, wie Schmölzer behauptet, gegen die Landschaft völlig gleichgültig gewesen wären, ist nicht richtig. Diese Ähnlichkeit, die wir ja durchgehends zwischen der Bozener Schule und den Italienern finden, mag hier noch dadurch gesteigert sein, daß die Bozener und Veroneser sich an einer ähnlichen Landschaft bildeten. Denn die landschaftliche Umgebung beginnt

---

1) B. Riehl: Studien zur Geschichte der bayerischen Malerei des 15. Jahrhunderts, München 1895, S. 64 und ff. Bd. 49 des Oberbayer. Archivs.

2) Kunstdenkmale Bayerns, Taf. 112.

3) Kunstdenkmale Bayerns, Taf. 110.

4) Schmölzer S. 67 ff. glaubt wegen der Landschaft hier einen anderen Künstler als Stotzinger suchen zu müssen.

jetzt, wenn zunächst auch nur leise, Einfluß auf die der Hauptsache nach doch aus allgemeiner Erinnerung an die Natur, rein aus dem Gedächtnis gemalte Landschaft zu gewinnen. Einzelne der Bozener Gemälde, wie die Predigt Johannes des Täufers in St. Johann im Dorf, zeigen dies schon ganz deutlich.

Das Auge für die Landschaft und die Fähigkeit, sie darzustellen, entwickelt sich gerade so organisch, wie für die Architektur, ja wie diese ganze Malerei, und die schon an sich höchst unwahrscheinliche Annahme, daß die Bozener Künstler die Landschaft gar nicht gesehen hätten, bis ihnen die Niederländer hierzu so gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts die Augen öffneten, wird durch diese und ähnliche Werke auf das Entschiedenste widerlegt.

In der Disposition der Wandgemälde der Bozener Schule ist also ebenso wie in der Komposition der einzelnen Bilder und in der Schilderung von Landschaft und Architektur der italienische Einfluß nur ein ganz allgemeiner. Die zuerst ja sehr auffällige Ähnlichkeit beruht mehr, als auf direkten Beziehungen, auf der analogen Entwicklung, die sich aber in der Bozener Schule, deren deutscher Charakter sich jetzt noch nicht in voller Schärfe ausspricht, erheblich langsamer vollzieht. Ebenso verhält es sich mit dem Stil der Figuren, was sich besonders auch im Gewand zeigt, ebenso auch mit der eigenartigen Auffassung ruhiger, wie hoch dramatischer Szenen.

Schmölzer hat gerade den Stil der Falten als spezifisch »giottesk« bezeichnet, gerade auf ihn als charakteristisch für den Zusammenhang mit der italienischen Kunst hingewiesen, während er in den Körperformen wiederholt richtig den deutschen Charakter erkennt. Der Faltenwurf Giottos, der so außerordentlich einfach, dabei aber doch wohl motiviert ist und deshalb wahr wirkt, ist aber wesentlich anders als jener der Bozener Maler. Diese streben mehr nach plastischer Wirkung, geben mehr Detail, wirken aber doch nicht überzeugend wie Giotto, weil, wie damals fast allenthalben in deutscher Malerei und Plastik, das Detail nicht auf eindringendem Naturstudium, sondern nur auf einer oft recht willkürlichen Häufung der älteren einfachen Motive beruht.

Giotto ist eben auch hier der große Künstler, der den schlichten italienischen Stil des beginnenden 14. Jahrhunderts in höchster Vollendung verwertet, so daß dessen Grenzen nicht als Fesseln erscheinen, sondern wie eine freie Beschränkung des Künstlers, wofür man sie irrtümlich auch wiederholt gehalten hat. Die Bozener Maler dagegen zeigen den deutschen Stil des beginnenden 15. Jahrhunderts, verstehen aber, da doch nur untergeordnete Künstler, nicht die inzwischen gewonnenen Fortschritte in auch nur annähernd ähnlicher Weise auszunützen, sie nehmen sie nur rein äußerlich auf. Aber auch Altichiero da Zevio, wie man vermuten sollte, entspricht ihr Faltenwurf durchaus

nicht, bei ihm sehen wir gerade hier, sehr zugunsten der Wirkung seiner Fresken, deutlich den Nachfolger Giottos. Völlig entspricht dieser Faltenstil dagegen dem höchst charakteristischen der gleichzeitigen deutschen Malerei und Plastik. Eine Figur wie die Maria auf der Vermählung Mariä in Terlan (Abb. 81), deren Drapierung doch so charakteristisch ist, daß man sie leicht für individuell halten könnte, findet in der deutschen Malerei und Plastik dieser Zeit zahlreiche Analogien, während sie sich in den Gemälden Giottos aus den angedeuteten Gründen nicht finden und ebensowenig in denen seiner Nachfolger.



81. Joachim und Anna und Mariä Vermählung. Wandgemälde in Terlan.

Schmölzer meint, daß die Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte in den Terlaner Fresken (Abb. 81) ganz besonders an jene in der Capella dell' arena (Abb. 82) erinnere. Gerade sie aber ist vielmehr geeignet, den charakteristischen Unterschied beider Meister klarzulegen.

Gewisse gleiche Grundzüge der Komposition und das Motiv, daß sich Joachim und Anna umarmen, gibt das dargestellte Thema, ähnliche Darstellung begründet weiter die Tradition, aber selbst eine allgemeine Anregung des paduanischen Bildes auf Stotzinger kann ich hier nicht erkennen.

Bei Giotto (Abb. 82) bildet die goldene Pforte ein einfacher, aber sehr wirkungsvoller Torbogen, aus dem über eine Brücke Anna auf Joachim zuschreitet, der sie umarmt, hinter ihr folgen fünf Frauen, während Joachim ein Knecht folgt.

In Terlan ist die Architektur reicher, eine von Pfeilern getragene Vorhalle, in der sich Joachim und Anna umarmen. Wie wenig aber sagt hier das Motiv! Joachim schlingt seine Arme um die Gattin wie bei einer gewöhnlichen Begrüßung, während sie sich bei Giotto tief gerührt aneinander schmiegen. Joachim hält die Gattin zärtlich umfangen und sie drückt mit beiden Händen den Kopf des ernsten Mannes, um ihn in innigster Liebe zu küssen, es ist einer jener seelenvollen Züge, die eine der größten Seiten Giottos bilden. Der große, tief empfindende Künstler auf der einen, der tüchtige handwerkliche Meister auf der anderen Seite, das zeigt der Vergleich der Bilder in Padua und Terlan.



82. Joachim und Anna.
Wandgemälde Giottos in Padua.

Aber der Terlaner Meister erzählt reicher. Vom flachen Dache der Vorhalle sehen Zuschauer herunter, neben der Vorhalle steigt ein Diener, der ein Glas Wein bringt, eine Treppe herab. Wie aber die reichere Architektur unverstanden ist, das Zurücktreten der Hauptfiguren in die Vorhalle ein Kunststück ist, das für die Komposition nur nachteilig wirkt, so können uns auch die Nebenfiguren bei dieser intimen Szene nur stören.

Die Verkündigung an Maria sehen wir am Triumphbogen der Capella dell' arena und an jenem von St. Martin in Campill (Abb. 79). Bei der schlichten Darstellung jener Zeit sollte man denken, daß die Bilder, im wesentlichen beschränkt auf die knienden Figuren Gabriels und Marias, sich sehr ähnlich sähen. Das ist aber keineswegs der Fall, sie sind in Stil und Auffassung so verschieden, wie nur möglich. Keinen Zug entlehnt der Bozener von Giotto, so daß das Gemeinsame einzig und allein ist, daß eben in beiden Fällen die Verkündigung an den Triumphbogen gemalt ist.

Bei Giotto knien zu beiden Seiten des Bogens Maria mit über der Brust gekreuzten Armen, eine großartig ernste Gestalt, und Gabriel, der die Rechte erhebt, in der Linken das Spruchband hält, der zurück-

geschobene Vorhang aber deutet an, daß die Szene im Gemach der Maria spielt. In St. Martin ist das Bild über den Scheitel des Bogens gemalt, das Spruchband des knienden Engels reicht bis zu dem Pulte, an welchem Maria betet, auf die, vom Vater herab, der heilige Geist zufliegt. Hinter Maria aber wird, bezeichnend für die spätere Zeit, ihr Gemach ein wenig ausführlicher geschildert, durch eine Bettstatt mit vorgestellter Truhe, durch eine Bank, unter der eine Schachtel steht und hinter welcher, eine höchst müßige Zutat, eine schlafende Frau kauert. Die Gewandbehandlung in St. Martin aber ist gleich den Figuren selbst so echt deutsch, daß sich selbst Schmölzer zu der schüchternen Bemerkung veranlaßt sieht, »daß sich stilistisch fast ein wenig ein Hinüberneigen in deutsche Formen zeige«.

Der Kindermord in Terlan, der nach Auffassung, Stil und Kostümen in den Anfang des 15. Jahrhunderts und zu Stotzingers Arbeiten gehört, den Schmölzer wegen der größeren dramatischen Wucht und Charakteristik, die doch der Gegenstand hinreichend motiviert, irrig in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts setzt, erinnert auf den ersten Blick an Giottos Bild in der Unterkirche von San Francesco in Assisi. Es ist gerade nicht sehr wahrscheinlich, wenn ja auch nicht unmöglich, daß Stotzinger dieses Bild gesehen, was wieder ein Fingerzeig sein mag, wie vorsichtig man bei Schlüssen sein sollte, deren Basis solch allgemeine Ähnlichkeiten, die hier noch dazu größer als gewöhnlich sind.

In der Mitte des Vordergrundes beider Bilder liegen die zusammengeworfenen Kinderleichen, um die sich die mordenden Soldaten gruppieren und die klagenden Mütter, von denen sich einige verzweifelt zur Wehr setzen. Links sehen wir ein Gebäude, auf dessen Balkon Herodes mit seinem Gefolge dem blutigen Schauspiel zusieht, während rechts noch eine starke Nachhut von Kriegern anmarschiert.

Diese gemeinsamen Züge erwecken dadurch, daß sie so sehr ins Auge springen, leicht den Glauben, daß hier ein direkter Zusammenhang vorliegen müsse, bedenkt man aber die Lebensverhältnisse der mittelalterlichen Malerei, so ist es wahrscheinlich, daß gerade sie in einem Zusammenhang allgemeinster Art gründen, in jenen Traditionen, die seit alter Zeit die weiteste Verbreitung hatten; die Tatsache aber, daß Stotzinger das Fresko in Assisi gesehen und als Vorlage für seine Komposition benützt habe, beweisen sie ganz sicher nicht.

Das wird schon dadurch unwahrscheinlich, daß beide Bilder zwar in dem angedeuteten allgemeinen Programm übereinstimmen, daß dagegen in der speziellen künstlerischen Gestaltung desselben sich auch nicht ein Zug findet, der bei dem Terlaner Bild sicher auf jenes in Assisi zurückzuführen wäre, während Auffassung und Darstellung bei näherer Betrachtung sogar sehr wesentliche Unterschiede erkennen lassen.

Diese Unterschiede erinnern vor allem wieder daran, daß zwischen den beiden Bildern ungefähr hundert Jahre liegen. Der Palast des

Herodes wird in Terlan nicht mehr, wie bei Giotto, nur als Kulisse vorgeschoben, sondern seine Architektur wird detailliert, aber freilich wieder recht unverstanden. Leute gehen in den Palast und kommen aus demselben und das Gefolge des Herodes hat sich von drei auf fünf Mann vermehrt. Rechts aber sehen wir, höchst charakteristisch für die fortgeschrittenere Zeit, hinter den mordenden Soldaten im Vordergrund, im zweiten Grund eine Gebirgslandschaft, durch deren felsiges Tal noch eine weitere Schar Krieger angerückt kommt. Die Zahl der unglücklichen Kinder, der mordenden Soldaten, der schreienden Mütter wird in Terlan bedeutend vermehrt, die Motive werden drastischer, es kommen schon Züge jener derben Charakteristik herein, die bei dramatischen Vorwürfen für die Tiroler Kunst im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts so bezeichnend sind.

Im ganzen ist das Verhältnis der Bozener Malerei zu Italien dem in der Architektur verwandt, wenn auch bei den Malern der italienische Einfluß stärker ist. Daß die große Wandmalerei Oberitaliens, daß bei St. Johann und St. Martin speziell die Capella dell' arena als Vorbild wirkte, ist natürlich. Es führt dies zu weit reicherer, im Durchschnitt auch tüchtigerer Übung der Wandmalerei als im übrigen Deutschland, deren Hauptblütezeit in Bozen in die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert fällt. Sie ist jedoch keineswegs ein Ausläufer giottesker Kunst auf deutschem Boden, sondern steht dieser wesentlich selbständig gegenüber.

Die Fortschritte der künstlerischen Entwicklung seit Giottos Tagen sehen wir in diesen Bildern ebenso deutlich ausgesprochen wie die deutsche Abstammung der Künstler. Daß aber trotz dieser Fortschritte diese reichere Kunst, was gerade Szenen wie die Begegnung an der goldenen Pforte oder der Kindermord deutlich zeigen, an bedeutender Wirkung so unendlich weit hinter Giotto zurücksteht, gründet darin, daß der geniale Künstler auch mit den beschränkten Mitteln seiner Zeit wirklich Großes erzielen, die eigensten Vorzüge der Kunst seiner Zeit voll und ganz zur Geltung bringen konnte, während die tüchtigen Bozener Handwerker die Fortschritte, die man inzwischen errungen, noch nicht auszunützen, zur Grundlage eines neuen Stiles zu machen verstanden, weshalb man auch den erheblichen Unterschied zwischen diesen und Giottos Werken übersah.

In diese Blütezeit der Bozener Malerschule und zwar in den Schluß des 14. Jahrhunderts fallen auch die ältesten Wandgemälde von Schloß Runkelstein[1]). Im sogenannten Neidhartsaal sind die

1) Zingerle und Seelos: Die Wandmalereien des Schlosses Runkelstein. Innsbruck 1859. — Poc.: Die Runkelsteiner Wandgemälde in ihrer Beziehung zur Geschichte Ungarns. Mit. der Zentralkommission 1901. S. 57 ff.

Freuden des Ritters: Ballspiel, Tanz, Jagd und Turniere trotz allem Primitiven dieser Kunst recht lebendig erzählt. Die Malereien des Badezimmers erfreuen in den Badenden, Zuschauern und Tieren durch guten Humor und in dem darüber befindlichen Raum ist das Turnier mit den Zuschauern charakteristisch dafür, wie frisch und originell der Maler auf der Ritterburg ritterliches Leben erfaßt.

Diese Bilder, obgleich von der Zeit stark mitgenommen, die des Badezimmers auch im 16. Jahrhundert übermalt, tragen den Charakter des 14. Jahrhunderts. Späterer Zeit gehören die Darstellungen ritterlicher Poesie an und zwar die aus der Dichtung Garel im blühenden Tal und aus dem Tristan der Mitte des 15. Jahrhunderts, erst dem 16. entstammen dagegen in der offenen Halle des Hofes die größten heidnischen und jüdischen Helden, die größten christlichen Könige und edelsten Ritter, die drei berühmtesten Liebespaare, die drei berühmtesten Schwerter, die drei stärksten Riesen und die drei gewaltigsten Weiber.



83. Schloß Runkelstein.

Da ein Teil dieser Gemälde bis in das 14. Jahrhundert zurückreicht, so besitzen sie durch ihr Alter, vor allem aber durch ihre Gegenstände hervorragendes kunst- und kulturgeschichtliches Interesse. Sie wurden deshalb auch mehrfach besprochen, so daß ich mich auf einige Bemerkungen über ihr Verhältnis zur kirchlichen Malerei beschränken kann. Mit diesen besteht ein naher Zusammenhang durch die Zeit, vor allem aber dadurch, daß dieselben Maler wie in den Kirchen tätig waren, die hier oben übrigens auch eine Kirche zu schmücken hatten, wie die Reste von Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in der Katharinenkapelle zeigen.

Um so mehr überrascht, daß der Charakter dieser Bilder in seiner, wie stets mit Recht hervorgehoben wurde, ausschließlich deutschen Art doch etwas anders als der jener kirchlichen Malereien ist, die gerade beim ersten Eindruck an die Beziehungen zu Italien erinnern. Diese Einflüsse waren aber sehr allgemeiner Art, boten durchaus nicht die Grundlage für Stil und Auffassung der Bozener Schule. Solch allgemeine Anregung aber, wie sie etwa die Capella dell' arena den Kirchenmalern bot, war bei den Runkelsteiner Bildern unmöglich, da es solch eindrucksvolle Vorbilder in der profanen Malerei des

benachbarten Oberitaliens nicht gab; im einzelnen aber von italienischer Kunst zu entlehnen, fiel schon den Malern in der Kirche nicht ein, noch weniger denen profaner Gegenstände.

Die Darstellung ritterlichen Lebens und ritterlicher Dichtung war für die Burg gegeben. Was täglich die Bewohner der Burg, was ihre Phantasie beschäftigte, das wollten sie hier gemalt sehen. Wir beobachten dies in Deutschland schon seit den ältesten Nachrichten über kunstgeschmückte Schlösser, seit den Tagen der Karolinger. Die reiche Phantasiewelt des Rittertums aber bot gar mannigfaltige Stoffe, sie erweiterte dadurch den Ideenkreis der Künstler, sie lockte neu zu gestalten und regte zugleich an durch die Bilder der Jagd und des fröhlichen Reigens, sowie durch die des Badezimmers zu einem frischen Griff in die Natur, zu der der Künstler bei Bildern, die er im täglichen Leben um sich sah, natürlich in ein anderes Verhältnis trat.

All das spricht sich in den befangenen Wandgemälden des 14. Jahrhunderts selbstverständlich nur sehr andeutungsweise aus. Einen eigenen Stil für die neue Gedankenwelt darf man hier noch nicht erwarten, schüchtern schließen sie sich an ihre Vorgänger an, die Teppiche, mit denen man die Wände der Burg zu behängen pflegte, und die Federzeichnungen, die schon seit dem Ende des 12. Jahrhunderts die Handschriften zieren, welche diese Dichtungen überliefern.

Rein deutsch, wie diese Wandgemälde am Schlusse des 14. Jahrhunderts, erhalten sich diese Zimmer- und Saaldekorationen der Burgen auch im 15. Jahrhundert, sie entwickeln sogar diesen Charakter noch bestimmter, wie wir dies in der gesamten übrigen Malerei der Zeit, vornehmlich in der damals viel beschäftigten Brixener Schule beobachteten. Die interessanten Wandgemälde der landesfürstlichen Burg zu Meran sind hierfür ein prächtiges Beispiel, ein anderes vom Ende des Jahrhunderts lernten wir in Schloß Reifenstein kennen.

Manches dieser Runkelsteiner Gemälde mahnt aber doch daran, daß sie in einer Gegend entstanden, auf welche italienische Kunst Einfluß hatte, was dann auch wieder an die gleichzeitige kirchliche Malerei Bozens erinnert.

Vor allem ist es die so umfassende Pflege der Wandmalerei im Schlosse, die sich als Schmuck desselben in diesen Gegenden ja auch weiterhin erhielt. Die großartige Übung der Wandmalerei in Italien war hierfür von maßgebendem Einfluß. Darin erinnern die Runkelsteiner Bilder an jene allgemeinen Anregungen, wie wir sie im Kreuzgang zu Brixen, ja schon in dem zu Schwaz sahen, und an die etwas spezielleren in Terlan, St. Martin und St. Johann im Dorf. Auf letztere weisen auch sehr deutlich die Bordüren der Runkelsteiner Gemälde hin.

Die Ausstattung der jetzt öden Räume der Ruine hat einst jedenfalls gar mannigfaltig von der Annäherung an Italien erzählt, heute erinnert uns daran nur mehr ein Kamin in einem Gemache neben dem

Tristanzimmer, der in venezianischer Gotik durch Blendnischen mit gewundenen Säulen und gebrochenen Bogen dekoriert ist. Vor allem aber erzählt von der Annäherung an Italien ein Blick durch die Fenster der Burg ins Sarntal, in das wir aus den Bozener Weinbergen treten, an dessen Beginn noch Kastanien und Buschwerk stehen, in dem wir dann aber sofort in die großartig öden Felsmassen des Südens kommen.

Für die spätere Geschichte der Bozener Malerschule sind zwei Denkmäler in nächster Nähe der Stadt recht bezeichnend. Die Zeit bald nach Mitte des 15. Jahrhunderts vertreten die Wandgemälde des Kirchleins des hl. Vigilius (St. Virgl) auf dem Kalvarienberg.

Diese Bilder sind keine hervorragenden Leistungen, aber als der Zyklus noch vollständig erhalten war, muß der Gesamteindruck doch bedeutend, vor allem eigenartig gewesen sein, letzteres zumal für den deutschen Wanderer von der Nordseite der Alpen. Auf den ersten Blick mußte diesem klar werden, daß, so rein deutsch auch diese Kunst, in seiner Heimat eine solche Kirche doch unmöglich, die architektonisch ohne jede Spur eines künstlerischen Gedankens, ihren Schmuck ganz dem Maler überläßt, der diese Aufgabe aber auch trefflich löst.

Ziemlich gut erhalten sind die Malereien außen an der Westseite mit der ernsten Gestalt Gott Vaters, der in der Mandorla auf dem Regenbogen thront, mit Heiligen und dem Stifter. An dem Klausnerhaus neben der Kirche sehen wir Bischof Vigilius, vor dem betend ein Klausner kniet. Der Faltenwurf dieses Bildes ist geeignet für Studien über den allmählichen Übergang aus den großen, langgezogenen Falten zu den mehr im Einzelnen durchgebildeten scharf gebrochenen um Mitte des 15. Jahrhunderts.

Die Gemälde in der Kirche haben sehr gelitten. Jene der Westwand fehlen ganz, im Chor sind nur dürftige Fragmente erhalten von Medaillons mit den klugen und törichten Jungfrauen, sowie Spuren einer Kreuzigung in der Kuppel der Apsis, darunter in Arkaden die sehr fragmentierten Gestalten wahrscheinlich von Christus und den Aposteln.

An den Wänden des Langhauses befanden sich über einem einfachen Sockel in zwei Reihen vierzehn durch einfache Streifen getrennte Bilder. Jene der Nordseite stellten das Leben des hl. Vigilius dar, die der Südseite die Geschichte von Joachim und Anna, die Kindheit Mariä, die hl. Sippe und die Weissagung der tiburtinischen Sibylle.

Die Bilder sind vor allem interessant für das Streben dieser Zeit nach schärferer Charakteristik. Recht auffällig sehen wir dies bei den Teufelaustreibungen durch St. Vigilius in dem schmerzlichen Winden, erschreckten Zurückfahren der Besessenen oder in dem betrübten

älteren Mann, weit bedeutender aber in dem trefflichen Kontrast, den zu ihnen der ruhig segnende Heilige mit seinen drei hübschen, jungen Begleitern bildet. Gut beobachtet der Künstler das lebhafte Spiel der Hände. Charakteristische Köpfe finden sich mehrfach, so bei dem Bilde, auf dem Vigilius die Hostien spendet, jener der alten Frau mit dem scharfen Kinn und den eingefallenen Zügen. Fein empfunden ist beim Tode des Heiligen der Ausdruck des Kopfes, der soeben seine Augen zur letzten Ruhe geschlossen hat; lebendig und individuell ist dagegen der Kopf des Priesters, der die Gebete liest, bei dem Leichenzug.

Sehen wir schon in solchen Einzelheiten, daß der temperamentvolle Künstler nicht nur bei den scharfen Akzenten des Dramatikers, sondern auch in feinen Zügen lebensvoll zu gestalten strebt, so belegt dies weiter das Marienleben, das hierfür in der deutschen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts ja so oft von ganz besonderem Interesse.

Originell scheint die Komposition der leider stark beschädigten Vermählung von Joachim und Anna, wo hinter Josef die geärgerten Mitbewerber, hinter Maria ihre Freundinnen sowie ein Flötenbläser und Geiger stehen. Eigenartig ist auch das Blühen von Josefs Stab[1]) und der Tempelgang Mariä erzählt, bei dem wir neben der Treppe zwei kleine Mädchen, das eine mit einer Schreibtafel, sehen, während oben Maria am Webstuhl sitzt, bei dem sie ermunternd ein Priester steht.

Ausdrucksvoll ist Kopfhaltung und Gebärde der tiburtinischen Sibylle, die mit der Rechten den Arm des knienden Augustus faßt, mit der Linken auf die anmutig vom Himmel herabblickende Maria deutet. Die liebenswürdige Auffassung, die bei dem Marienleben so anspricht, fesselt besonders in feinen, fast versteckten Nebenzügen, wie bei der heiligen Sippe in der Gruppe von Maria, Josef und dem Christuskind, wo Maria das Kind freundlich am Kinn faßt, Joachim ihm aber die Hand drückt.

Nur eine halbe Stunde südlich von Virgl liegt die H a s e l b u r g. Eine kleine Tür und eine Treppe erinnern in ihr noch an einen älteren spätgotischen Bau, im wesentlichen aber gehört der gegenwärtige der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Seine Wohnräume sind bescheiden, etwas unregelmäßig, aber gemütlich wie zumeist in deutschen Burgen der Zeit und besitzen noch erhebliche Reste von Wandgemälden dreier Zimmer, die für Kunst und Leben der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts recht interessant sind.

Diese Bilder entstanden 1541, welche Jahreszahl wir zweimal im ersten Zimmer treffen. Der Meister, der Kunst und Natur Italiens genau kannte, war vielleicht ein Bozener, der dort gelernt hatte,

---

1) Über dieses Bild siehe auch: Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte Tirols. Innsbruck 1902. H. Semper: Ein Bild der Brixener Schule des 15. Jahrhunderts.

wahrscheinlicher noch einer jener Welschtiroler oder oberitalienischen Dekorationsmaler, die wir um Mitte und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts so vielfach in Augsburg, Landshut, München und anderwärts treffen, auf unserer Wanderung ja auch schon in Feldthurns und Ambras begegneten.

Im ersten Zimmer, jetzt einer gemütlichen Kneipstube, läuft über der modernen Vertäfelung ein Fries mit acht Bildern, die antike Stoffe behandeln und durch Karyatiden getrennt werden, welche sich stets wiederholen. Die Bilder sind so beschädigt, daß sie keine nähere Charakteristik zulassen, eine breite Rolle spielt in ihnen die Landschaft, die bei dem östlichsten Bilde der Nordwand an die Campagna Roms anknüpft.

Ein schmaler zweiter Fries zieht sich über dem eben genannten hin. Auf blauem Grunde grau in grau ausgeführt enthält er italienische Grotesken und die Porträte von Helden der alten Geschichte. In den vier Flachbögen der Fenster sehen wir recht nette, wechselnde Grotesken.

Zeigt sich schon hier, zumal bei einem Rückblick auf Burg Runkelstein, welchen Umschwung der Bildung die Renaissance in der Burg hervorrief, so tritt uns dies noch origineller und charakteristischer in dem zweiten Raum, dem Saal entgegen. Diesen schmückt ein durchgehender Fries, dessen Bilder nur Bäume und ähnliches leicht trennen. Den Rahmen des Frieses bilden breite Fruchtschnüre, zwar etwas handwerksmäßig gemalt aber gut erfunden, mit zwischen Laubwerk versteckten Büscheln von Feigen, Kastanien, Pfirsichen, Zwetschen, Gurken, Orangen und Melonen. Das Hauptinteresse der Bilder liegt in der Landschaft, das Figürliche erscheint lediglich als Staffage. Diese Landschaft flüchtig aber geschickt dekorativ behandelt, ist ein Phantasiegebilde, was am auffälligsten die Bergformen, wiederholt auch die Gebäude zeigen, unverkennbar aber knüpft sie an die Landschaft Südtirols und Italiens an, einigemale treten sogar deutlich der Bozener Gegend entlehnte Motive auf, wie das Bergschloß, einzelne Bauernhäuser und das Tiroler Dorf, neben dem wir einen reizenden Blick in eine weite Ebene haben.

Die Staffage dieser Landschaften bilden antike Mythen, zu denen offenbar die Lektüre von Ovids Metamorphosen die Hauptanregung bot, wie die Geschichte der Daphne und des Ikarus zeigen, ferner sehen wir Herkules die stymphalischen Vögel erlegend und eine Gruppe dreier Männer, von denen zwei Violine spielen.

Diese Bilder setzten sich in einem dritten Zimmer fort, von dem jetzt nur mehr eine Wand steht. Unter einem hübschen Fries von Grotesken sehen wir da noch spärliche Reste eines Bildes, das Kadmus darstellte, der die Drachzähne sät, und den Kampf der aus diesen erwachsenden Ritter.

Die Ruine eines Treppenturmes, dieser Wand gegenüber, enthält Reste von Deckenmalerei: Reben mit Blättern und stattlichen Trauben, die sich zwischen den Latten einer Laube hindurchschlingen, Zeugen des liebenswürdigen, frischen Naturalismus dieser Zeit.

Aus dem Hof und besonders aus den Zimmern der Haselburg bieten sich wiederholt prächtige Ausblicke einerseits gegen Norden nach Bozen, von dem wir nun scheiden, andererseits hinüber nach der Mendel und hinab in das sonnige Etschtal mit seiner einfachen Schönheit, in dem es uns so lockt in der wohligen Luft des Spätherbstmorgens weiter zu wandern nach Süden.





84. Sigmundskron.

X. Über Kaltern und Neumarkt nach Trient.

In der Haselburg nahmen wir Abschied von Bozen, aber dessen Kunst begleitet uns noch eine gute Strecke Weges, denn so wenig wie Brixens Kunst auf Brixen, war die Bozens auf die Stadt allein beschränkt. In weitem Umkreise bauten Bozener Architekten die Dorfkirchen, malten und schnitzten Bozener Meister. Wir begegneten ihnen ja schon nördlich im Eisacktal, wir treffen sie das Etschtal aufwärts, wo sie mit den Meranern zusammenstoßen, die durch das ganze Mittelalter eine hervorragende Rolle in der Kunstgeschichte Tirols spielen, besonders aber lockt es, ihre Tätigkeit weiter nach Süden, das Etschtal abwärts zu verfolgen.

Schon die aus der Bozener Schule stammenden Altäre von Pinzon und Tramin, letzterer jetzt im National-Museum in München, deuten an, daß die Kunst Bozens ihre Tätigkeit auch auf diese Gegenden erstreckte. Dies ist aber keineswegs nur bei einzelnen glänzenden Hauptwerken, wie den genannten, der Fall, sondern Bozen beherrscht die Kunst dieser Gegend vollständig, bis wir südlich von Neumarkt, namentlich von der Mündung des Nonntales von Mezzo Tedesco und

Mezzo Lombardo ab, in das italienische Sprachgebiet eintreten, dessen Kunst von Trient abhängig und damit italienisch wird.

Bozen war eben für diese deutschen Gegenden in der Kunst wie im gesamten Leben ebenso natürlich der Mittelpunkt, wie Trient für die italienischen, daher bezogen sie auch Künstler und Kunstwerke von dort, oder ließ sich in ihnen, wie etwa in Neumarkt, ein selbständiger Meister nieder, so hatte er sich sicher in Bozen gebildet.

Wie deutsch dadurch, trotz mannigfacher italienischer Einflüsse im einzelnen, der Gesamtcharakter der Kunst dieser Gegend blieb, wie ihre Entwicklung mit der Bozener dem Gang der deutschen, nicht dem der italienischen Kunst entspricht, sehen wir besonders deutlich, wenn wir bei unserem Marsch nach Süden den kleinen, aber landschaftlich, wie kunstgeschichtlich lohnenden Umweg durchs Überetsch machen, der uns am Fuß der Mendel über Eppan und Kaltern nach Neumarkt und hier wieder zur Straße an der Etsch führt.

Wir überschreiten die Etsch und in weitem Bogen führt die Straße nach Eppan den Berg hinauf, vorüber an der stattlichen Burg Sigmundskron (Abb. 84), die von hohen Felsen weit ins Etschtal namentlich nach Norden sieht und deren Name, wie das Wappen am Haupttor mit der Unterschrift: »Sigismundus archidux Austriae MCCCCLXIII«[1]) an den Herzog erinnert, der die Kunst Deutsch-Tirols so wesentlich förderte.

Die stattliche Pfarrkirche St. Pauls in Eppan[2]), eine dreischiffige, spätgotische Hallenkirche, gehört mit ihrem Chor in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts, während das Schiff erst im 16. Jahrhundert gebaut wurde und ähnlich, wie bei der alten Pfarrkirche in Gries, blieb man bei der Fortsetzung des Werkes der Väter Weise treu, und dadurch bauten hier italienische wie deutsche Meister bis tief ins 16. Jahrhundert noch gotisch.

Im großen und ganzen zeigt die Kirche ein verwandtes Verhältnis zur italienischen Kunst wie die Bozener Pfarrkirche, aber in dem einheitlich spätgotischen Bau tritt das deutsche Element entschiedener hervor. Hierfür ist schon die Westseite bezeichnend. Fein durchgebildete Streben gliedern die reiche und ganz originelle Fassade in drei Teile, die den Schiffen Ausdruck geben. Das unvollendete Portal ist mit Statuen geschmückt. Vor allem deutsch aber ist der stattliche Turm über dem Ende des südlichen Seitenschiffes, der in den oberen Stockwerken durch Maßwerkfenster belebt wird; reich gegliederte Streben, die in Fialen auslaufen, zieren die Ecken des Turmes, dessen oberster Abschluß erst im 17. Jahrhundert ausgeführt wurde.

1) Clemen: Tiroler Burgen, Wien und Leipzig 1894, S. 33.
2) Kunstfreund II, S. 43—50.

Die schlanken Pfeiler der dreischiffigen Hallenkirche, die, was für den Gegensatz zu Bozen wichtig, ausgesprochen gotische Gestalt besitzen, sind, wie wir das in Tirol vielfach beobachteten, sehr weit gestellt und tragen im Schiff ein einfaches Kreuz-, im Chor dagegen ein spätgotisches Netzgewölbe.

Weit glücklicher als in dem finstern Langhaus der Bozener Pfarrkirche ist bei St. Pauls die Beleuchtung. Denn obgleich auch hier sehr große Wandflächen für die Annäherung an den Süden bezeichnend sind, erhält die Kirche doch durch die bedeutenderen, auf beiden Seiten angebrachten Fenster reichliches Licht.

Ganz besonders spricht sich deutsche Eigenart in dem reichen Detail aus, wofür vielleicht die Tatsache nicht zu unterschätzen ist, daß bei dem Bau Arbeiter aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands tätig waren. Das Detail trägt durchweg spätgotischen Charakter und die Willkür dieser Zeit, gegenüber dem strengen Stil des 14. Jahrhunderts, zeigt sich allenthalben, aber zugleich auch höchst anziehend ein gar freies und anmutiges Spiel der oft fein ausgeführten, originellen Formen. Außerordentlich reich ist der mächtige Pfeiler profiliert, auf dem die nordöstliche Ecke des Turmes aufsteigt.



85. Haus in Eppan.

Die Details des Äußern wie an dem figurengeschmückten Portal, die Krabben an den Fialen usw. zeigen denselben Sinn für exakte feine und mannigfaltige Durchführung, wie die Sockel der Pfeiler, die Ansätze der Rippen und die Profile dieser. Hübsche gotische Profile treffen wir auch an der Empore im Westen, wo sich bis 1609 eine innere Vorhalle befand. Den Meister, der damals den Umbau ausführte, nennt die Inschrift: »Jo. Petro de Bosio de Ramponio de Valu de Intelvi fecit questa opere anno 1609.«

Um Mitte des 16. Jahrhunderts waren an der Kirche, die also damals noch nicht vollendet war, auch die Meister der Innsbrucker Hofkirche, Marko della Bolla vom Comersee und Antonio Crivelli aus Trient, tätig [1]), auf die der bedeutende spätgotische Bau wohl nicht ohne Einfluß blieb, was wegen der Innsbrucker Hofkirche von Interesse ist. Über die Baugeschichte der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

1) Jahrbücher der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XI, S. 234 und 244.

berichten wiederholt eingemeißelte Jahreszahlen wie an der Fassade 1512, am Turm 1510, 1513, 1519 und oben 1556, so daß wir sehen, wie hier in nächster Nähe der italienischen Kunst die deutsche Kirche bis über die Mitte des 16. Jahrhunderts an der Gotik festhielt, keine Konzessionen an die italienische Frührenaissance macht[1]).

Ebenso sind die halblebensgroßen Statuen an der Westempore aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, St. Christoph, Georg, Florian, Barbara und Katharina, rein deutsche Arbeit, wie auch das sehr schöne Chorgestühl des 16. Jahrhunderts den Charakter deutscher Renaissance trägt und die schönen Totenschilde des 15. und besonders 16. Jahrhunderts bezeichnende Denkmale deutscher Sitte und Kunst sind.



86. Haus in Eppan.

Während die Pfarrkirche von St. Pauls so deutlich verkündet, daß wir uns noch auf deutschem Boden befinden, erzählen die stattlichen Herrenhäuser in St. Michael, das zu derselben Gemeinde Eppan gehört, gleich der Landschaft, in der wir wandern, wieder von dem neuen Abschnitt auf der Straße nach Italien, in den wir mit Bozen eintraten. St. Michael ist ein trefflicher Platz zum Studium des Südtiroler Hauses, denn es ist ganz besonders reich an schönen alten Häusern, namentlich des 17. Jahrhunderts, die, worin man wieder einen deutschen Zug sehen kann, sich durch seltene Mannigfaltigkeit auszeichnen. Diese Häuser, durch den gemeinsamen Tiroler Typus einander vielfach verwandt, betonen, was schon das Klima mit sich bringt, natürlich die italienischen Züge stärker, die deutschen schwächer, als jene der nördlichen Ortschaften. Bei den Bauten des späten 16. und namentlich des 17. Jahrhunderts tritt dann das Italienische durch die jetzt allenthalben angewendeten Renaissanceformen selbstredend noch bestimmter hervor.

Den charakteristischen Schmuck dieser Häuser bildet zumeist das stattliche Fenster, das jenem Hauptraum Licht zuführt, auf den die Zimmer münden, in dem vor allem sich das Leben abspielt. Dieses Fenster, gewöhnlich ist es gekuppelt, mit einem zierlichen Säulchen in der Mitte, wird durch einen hübschen Rahmen mit Pilastern oder

1) 1599 wurde die Orgel und zwar durch Hans Schwarzenbach, Bürger und Orgelmacher zu Füssen, gefertigt.

andersartigem Ornament umschlossen, in der Regel ist es offen, gleich den Türen des Hauses, während die kleinen Fenster durch Eisengitter wohl verwahrt sind.

Für die Annäherung an den Süden besonders bezeichnend sind die Freitreppen, die häufig in den ersten Stock führen auf einen offenen Vorplatz, dessen Dach zwei Säulen und die entsprechenden Wandsäulen tragen (Abb. 85). Zuweilen erhebt sich über diesem Vorbau ein gleicher im zweiten Stock, den dann ein selbständiges Dach abschließt, so daß er stark an den Erker erinnert, der hier noch mannigfach vorkommt (Abb. 86). Zu dem gemütlichen Innenraum des Erkers aber steht anderseits dieser offene Hallenbau in einem charakteristischen Gegensatz, der zugleich für den des deutschen und italienischen Hauses bezeichnend ist, ebenso wie für die eigenartige Schattierung des letzteren in Deutsch-Südtirol.


87. Haus in Eppan.

Offene Vorbauten, Erker und namentlich Arkadenhallen, dieses Hauptmerkmal des südlichen Hauses, treffen wir namentlich in den Höfen in recht verschiedener Verwendung. Eine der originellsten Anlagen dieser Art in St. Michael finden wir an der Straße nach Kaltern, wo zwei Häuser des 17. Jahrhunderts, die, wie hier, trotz aller Plünderung, häufig, noch hübsche alte Vertäfelungen besitzen, im ersten Stock durch eine offene Halle verbunden sind, welche drei Säulenpaare tragen. Zu dieser führt durch eine kleine Tür eine Freitreppe, während unter ihr ein stattlicher Torbogen die Einfahrt mit reizvollem malerischem Durchblick in den Hof bildet (Abb. 87 u. 88).

Eine reiche Blüte deutscher Spätgotik und zwar tief ins 16. Jahrhundert belegen zahlreiche Kirchen dieser Gegend, besonders die von Kaltern, um das sich noch eine Reihe Kirchen der Nachbarschaft, wie etwa die in Montigl, gruppieren.

Um 1520 wurde die Kirche St. Nikolaus am Nordwestende von Kaltern gebaut. Das Gewölbe der einschiffigen Kirche schmücken

originelle Malereien, graziöses Ornament, allerlei Figuren und Tiere, während wir im Chorgewölbe die vier Kirchenväter sehen, die Evangelistensymbole, Maria mit dem Kinde, Gott Vater und St. Nikolaus. Diese deutsche Renaissance-Dekoration wurde nach der Inschrift am Triumphbogen 1536 ausgeführt[1]). Der hl. Christoph an der Außenseite der Kirche wurde erst 1561 gemalt. An der Westseite und dem hier befindlichen Turm stoßen wir noch auf Reste eines romanischen Baues des 13. Jahrhunderts.

Ein einschiffiger, spätgotischer, ebenfalls ganz deutscher Bau ist St. Anton, bei dem im Schiff die Rippen des Sterngewölbes einfach aus den Diensten wachsen, während im Chor, der dadurch den Charakter einer früheren Stilperiode erhält, die Dienste mit Blätterkapitälen auf Konsolen mit Köpfen und Tieren sitzen, auch die Gewölbschlußsteine sind hier mit Blättern geschmückt. Im Chor finden sich auch noch Reste alter Wandgemälde und außen an der Südseite ein kolossaler Christoph aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts[2]).



88. Haus in Eppan.

Eine weitere spätgotische Kirche Kalterns, St. Katharina, trägt am Gewölbschlußstein des Chores die Jahreszahl 1517. An der Nordseite des Chores sehen wir ein Wandgemälde des Todes der Maria, das aber 1887 neu gemalt wurde.

Auch einem der Spätmeister der Tiroler Rokokomaler, nämlich dem mehrfach genannten Joseph Schöpf begegnen wir noch einmal in Kaltern, allerdings wohl mit einer seiner schwächsten Arbeiten, den Deckenbildern von 1792 in der Pfarrkirche, von denen im Chor die Krönung Mariä noch das beste ist.

Auf der Fortsetzung unseres Weges nach Neumarkt treffen wir noch weitere spätgotische Neu- oder wenigstens Umbauten von Kirchen, die für jene Zeit auch hier eine außerordentliche Produktivität

1) Diese Malereien werden erwähnt in der Zentralkommission 1880, S. LXXX mit der irrigen Behauptung, daß ihr Charakter auf einen italienischen Künstler schließen lasse.

2) Atz, Kunstgeschichte Tirols, S. 360, gibt das Datum 1470 an, die beiden letzten Zahlen habe ich nicht gesehen.

beweisen, zunächst in der Architektur, dann aber auch untrennbar hiermit verbunden in Plastik und Malerei, wovon sich gleichfalls manches erhalten hat.

Gleich in dem nächsten Orte Altenburg finden wir wieder eine einfache spätgotische Kirche, deren Rippengewölbe auf Konsolen 1497[1]) eingesetzt wurde, in die Mitte des Gewölbes wurde eine Maria mit dem Kinde gemalt. Die Wandgemälde am Äußern sind teils, wie St. Christoph, sehr beschädigt, teils neu gemalt, wie das Kümmernisbild, Barbara und Katharina, Antonius, ein Bischof und im Streifen unter diesen die Brustbilder der vierzehn Nothelfer.

Eine der in Tirol ja zahlreichen, zweischiffigen Kirchen des 15. Jahrhunderts, auf die wir schon im Anfang unserer Wanderung in Rattenberg stießen, besitzt das Nachbardorf Soell. Das nördliche Schiff ist flachgedeckt, während dessen Chor, ebenso wie das südliche Schiff mit seinem Chor, ein einfaches Rippengewölbe besitzt, auf Konsolen, die mit Köpfen und Bestien dekoriert sind und an verwandte Details der Kirche zu Pinzon erinnern.

Die gekuppelten Fenster des Turmes wird man leicht als romanisch ansprechen, aber sie finden sich hier bis ins 15. Jahrhundert, wie man ja auch in Altbayern den Rundbogenfries als Dekorationsmotiv der Kirchtürme bis zum Ausgang des Mittelalters beibehielt. Über einem Fenster an der Schmalseite des südlichen Seitenschiffes findet sich die Jahreszahl 1470, die aber wahrscheinlich nur auf dieses Fenster zu deuten ist.

Die Kirche zu Soell besitzt beachtenswerte Schnitzwerke und Gemälde, hauptsächlich aus dem Ende des Mittelalters und dem Beginn der Renaissance, der Zeit, auf die wir hier immer wieder stoßen. Außen an der Westseite des Turmes befindet sich ein leidlich erhaltenes Wandgemälde des 15. Jahrhunderts: Christus am Kreuz, Maria, Johannes und ein Bischof.

Hinter dem nördlichen Seitenaltar steht der Schrein eines Altares vom Ende des 15. Jahrhunderts, den ich leider nicht öffnen konnte, dessen Flügel außen tüchtige Gemälde: St. Michael und St. Georg schmücken. Auf dem südlichen Altar, einem einfachen, aber ganz hübschen Werk des 17. Jahrhunderts, mit modernem Gemälde, stehen zwei gute, halblebensgroße Holzfiguren der Zeit um 1500, Papst Urban und Bischof Martin.

Das Interessanteste in dieser Kirche ist der nördliche Altar, der nach einer Inschrift auf der Rückseite des Schreines 1521 durch den Meister gefertigt wurde. Durch zwei freistehende, sehr willkürlich gebildete Säulen, die einen Bogen tragen, wird der Schrein

1) Atz a. a. O. S. 361.

umrahmt, in dem ehedem geschnitzte Figuren standen, an deren Stelle jetzt ein modernes Altarbild getreten ist. In dem oberen Abschluß sehen wir Christus am Kreuz, Maria und Johannes.

Der Aufbau steht dem mittelalterlichen Altar, von dem er nur Grundzüge der Disposition beibehält, ziemlich frei gegenüber, das Ornament besitzt Renaissance-Charakter. Unten an den Flügeln und an den Pilastern hinter den erwähnten Säulen zeigt es, in eleganter Ausführung, die spielende, etwas unorganische Weise der Frührenaissance. Die ganz tüchtigen Relieffiguren der Innenseiten der Flügel, die Mariä Verkündigung darstellen, lassen jenen Stil erkennen, dem wir schon so vielfach in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begegneten, der das Ausleben gotischer Schnitzkunst eigenartig schattiert durch die der ganzen Strömung der Zeit entsprechende mehr malerische Behandlung.

Auf die Außenseiten der Flügel ist Georg in reicher Rüstung gemalt, wie ihm Dacian befiehlt, den Götzen zu opfern, auf die Rückseite des Schreines aber ein interessantes Bild des Sündenfalls.

Durch das Datum 1521 ist dieser Altar von besonderem Interesse. Da er ausgesprochenen Renaissance-Charakter trägt, beweist er den direkten oder indirekten Einfluß italienischer Kunst, obgleich in der Anlage des Altars und im Stil der Relieffiguren, wie allenthalben in der deutschen Renaissance, das Mittelalter noch nachklingt.

Um 1521 haben nun zwar die Formen der Renaissance allerdings schon vielfach und in den verschiedensten Gegenden Deutschlands Geltung erlangt, ja oft schon erheblich früher, dann allerdings meist durch direkte Kenntnis italienischer Kunst. Ich will hierfür nur an eines der bekanntesten Beispiele in der Geschichte des deutschen Renaissance-Altares erinnern, an Dürers Rahmen zum Allerheiligenbild, dessen erster Entwurf ja schon 1508, also noch unter den frischen Eindrücken der venezianischen Reise, gezeichnet wurde. Daß der große Meister, der seiner Zeit voraneilt, die Formen besser versteht, deshalb auch konsequenter anwendet, ist selbstverständlich, obgleich auch für sein Werk im Einklang mit der gesamten deutschen Kunst jener Zeit das Nachwirken der Spätgotik ein maßgebender Charakterzug ist.

Aber auch von bescheideneren deutschen Meistern finden sich, wenngleich nicht allzuhäufig, Frührenaissance-Altäre aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts. Ich verweise etwa auf den Fesselen-Altar von 1522 in der Ingolstädter Frauenkirche[1]) oder auf den interessanten Martinsaltar in Reichersbeuern bei Tölz in Oberbayern[2]). Bei letzterem ist es übrigens nicht unmöglich, daß er eine Tiroler Arbeit, da das Schloß im Besitz der Tänzl von Tratzberg war und durch sie um- oder neugebaut wurde.

---

1) Kunstdenkmale des Königreichs Bayern. Taf. 8.

2) B. Riehl: Abhandl. d. bayer. Akademie d. W. III. Kl. 1904. S. 454. R. Hoffmann: Der Altarbau im Erzbistum München-Freising. 1905. S. 36.

In der Regel dagegen finden wir in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts bei deutschen Altären kleiner Landkirchen, mit denen der zwar tüchtige, jedoch keineswegs irgend hervorragende Altar in Soell in erster Linie zusammengestellt werden muß, ein weit zäheres Festhalten der Gotik. In dem benachbarten Altbayern, mit dem die Parallele zu ziehen hier ja besonders nahe liegt, treffen wir z. B. in St. Ursula in Hohenfurch bei Schongau einen Altar, 1520 bis 1521 gefertigt, der im wesentlichen noch ganz gotisch [1]) ist, ebenso wie noch 1524 der südliche Seitenaltar der Streichenkapelle im Bezirksamt Traunstein [2]).

Der Altar in Soell, bei dem wir für diese Frage allerdings lebhaft bedauern, daß die wichtige Hauptgruppe, die entweder einzelne Heilige oder den Drachenkampf Georgs darstellte, verloren ging, zeigt also im wesentlichen dasselbe Verhältnis zur italienischen Kunst, wie wir es in der Renaissance in Bozen und Umgegend auch sonst beobachteten. Die deutsche Arbeit trägt den Stil deutscher Renaissance und paßt in deren ganze Entwicklung, die italienischen Formen werden hier in der Regel nicht anders und nicht wesentlich früher aufgenommen, als nördlich der Alpen; daß sie hier aber zuweilen etwas rascher Eingang fanden, breitere Wurzel faßten, wie der Vergleich mit den Altären bayerischer Dorfkirchen lehrte, kann gewiß nicht überraschen.

Die spätgotische Pfarrkirche in T r a m i n , deren Schiff flach gedeckt ist, besitzt einen Chor, der, wie eine Urkunde im Pfarrarchiv meldet [3]), den 20. Juni 1400 von Vitalis, dem Weihbischof von Trient, geweiht wurde. Dieser Chor hat ein schönes Rippengewölbe, das auf Diensten mit Kapitälen ruht, wie solche auch am Triumphbogen angebracht sind.

Westlich der Kirche, durch einen breiten Gang von ihr getrennt, erhebt sich der stattliche Turm, den seit 1466 Hans Feur baute, der wahrscheinlich aus Sterzing stammt, und den nach dessen Tod im Jahre 1468 sein Palier Bartlmä und Gregory bis 1495 vollendeten [4]). Dieser Turm, im Oberstock mit spätgotischer Dekoration und Figuren geschmückt, bringt hier nahe der Grenze, namentlich durch den stattlichen, gemauerten, mit Krabben geschmückten Helm, der für den Gegensatz zur italienischen Gotik so bezeichnend ist, noch einmal voll und ganz deutsche Eigenart zur Geltung.

Nicht minder deutlich zeigte diese einst in der Kirche der bedeutende, um 1500 ausgeführte Hochaltar, der sich jetzt im Münchener National-Museum befindet und den wir oben im Zusammenhang mit dem Altar der Franziskanerkirche in Bozen besprachen.

---

1) Kunstdenkmale Bayerns. Taf. 76 und S. 582.
2) Ebenda, Taf. 237. S. 1859.
3) Atz: Kunstgeschichte Tirols. S. 247.
4) Atz: Kunstgeschichte Tirols. S. 317.

Am Fuße jenes Turmes ist eine stattliche rote Marmorplatte eingelassen, auf der in guter Ausführung zwei wilde Männer und ein Engel zwei Wappen halten, deren Unterschrift meldet, daß hier die Grabstätte des Johannes Mertenstarffer und des Johannes Prenner. Die beiden letzten Stellen der Jahreszahlen sind nicht ausgefüllt, die Steine wurden also im 15. Jahrhundert noch zu Lebzeiten der Genannten gesetzt. Ein anderer Grabstein, der in starkem Relief ein Wappen mit einem Rad zeigt, gehört dem 14. Jahrhundert an, ein wenig bedeutender ist 1335 datiert.

Nach dem Überschreiten der Etsch treffen wir in Vill eine der interessantesten Kirchen des 15. Jahrhunderts in diesen Gegenden. Sie wurde zwar profaniert und ausgeräumt, ist aber, da sie keine wesentlichen Umbauten erfuhr, bisher auch von verständnisloser Restauration verschont blieb, weit besser in ihrem ursprünglichen Charakter erhalten, als andere Kirchen, denen solche Schäden widerfuhren[1]).

Die Kirche in Vill ist eine dreischiffige, spätgotische Hallenkirche. Die Schiffe werden durch je zwei Rundpfeiler getrennt, aus denen direkt die gut profilierten Rippen des Sterngewölbes hervorwachsen, während die Dienste des niedrigeren Chores Kapitäle besitzen, die durch Engel und die Evangelistensymbole geziert sind.

Der schlichte, in fünf Geschosse gegliederte Turm ist originell vor die Mitte der Westseite gestellt und bildet in seinem Untergeschoß, das sich nach den drei freistehenden Seiten in Spitzbogen öffnet, die Vorhalle zu dem einst mit Statuen geschmückten Portal.

Die Details der Kirche, besonders das Maßwerk zeigen das mannigfaltige Spiel spätgotischer Formen durchgehends mit Sinn für gute Profile. Von der Kanzel hat sich noch der Fuß mit Engelsköpfen und Knospenblatt erhalten, der beweist, daß sie ein feines Kunstwerk war, wie auch das steinerne Sakramentshaus, das schönste, das ich in Tirol traf, mit reizvollem Aufbau und feiner Durchführung, das jedoch leider seinen figürlichen Schmuck verlor.

Der Bau des Chores der Kirche zu Vill wurde, wie eine Urkunde des Pfarrarchivs berichtet, 1412 dem Meister Konrad aus dem benachbarten Neumarkt übertragen, der sich daselbst eben durch den Chor der Pfarrkirche als tüchtiger Architekt ausgewiesen hatte, auch mit Meister Ulrich und seinem Sohn Matheys, von denen das Sakramentshäuschen stammt, wurden damals Kontrakte geschlossen. Am Langhaus, dessen Ausführung sich noch tief in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hineinzog, bauten der schon in Tramin genannte Meister Feur aus Sterzing und nach seinem 1468 erfolgten Tod Meister Peter Steinmetz von Ursel und Andreas Hofer.

---

1) Abbildungen bei Atz, Kunstgeschichte Tirols. H. Semper: Wanderungen und Kunststudien in Tirol. Innsbruck 1894. S. 140 ff.

Die Baumeister sind also, was ganz zum Charakter der Kirche stimmt, durchweg Deutsche, und wie schon der Hauptmeister Konrad von Neumarkt belegt, bediente man sich in erster Linie der künstlerischen Kräfte der Nachbarschaft, an denen, wie auch aus der Nähe zugewanderten, bei der reichen Kunsttätigkeit jener Zeit hier kein Mangel war. Durch sie bildeten sich dann, wie wir das schon im Eisacktal beobachteten, auch an den wichtigern Orten des blühenden Etschtales, zu denen Neumarkt immerhin gerechnet werden muß, größere und kleinere Schulen, denen auch die Kunstwerke der benachbarten Dörfer und abgelegenen Ortschaften ihr Entstehen danken, sofern sie nicht etwa in direkter Beziehung zu dem wichtigen Mittelpunkte Bozen stehen.

Auf dem Wege nach Neumarkt besuchen wir noch die ein wenig östlich gelegene Kirche von P i n z o n. Ein einschiffiger gotischer Bau echt deutscher Art, dessen kräftige einfache Rippen auf Konsolen mit Grotesken sitzen, wie auch Bestien die Kämpfer des Triumphbogens dekorieren.

Den bedeutenden Altar dieser Kirche aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts besprachen wir bereits oben mit jenem in der Franziskanerkirche zu Bozen und dem Traminer Altar, der sich jetzt im bayerischen National-Museum befindet.

N e u m a r k t ist zwar keineswegs ein hervorragender, wohl aber ein höchst charakteristischer Ort auf der Straße nach Italien. Der letzte namhaftere deutsche Platz, der dies auch in seinen Kunstwerken durchaus nicht verleugnet, die allerdings in den Nachbarkirchen Tramin, Pinzon und Vill bedeutender sind, von denen letztere aber durch Meister Konrad schon gewissermaßen zu Neumarkt gehört.

In dem Straßenbild des altertümlichen Neumarkt (Abb. 89) tritt das 16. und 17. Jahrhundert in den Vordergrund, in dem ja in Deutsch-Südtirol überhaupt viele Bürger- und Herrenhäuser entstanden, einige Bauten gehen noch bis ins 15. Jahrhundert zurück.

Denken wir in der Hauptstraße von Neumarkt an Kleinstädte oder Märkte, die sich im wesentlichen aus dieser Periode, etwa in Altbayern oder auch in Franken und Schwaben erhalten haben, dann wird sofort klar, wie groß allmählich, obgleich wir immer noch im deutschen Kunstgebiet wandern, der Unterschied gegen jene geworden, wie stark das italienische Element schon im Gesamtbild des Marktes hervortritt, das hier durch das Abzweigen der Straße nach Cavalese und dem Fleimstal, durch die Nachbarschaft und den beständigen, offenen Verkehr mit der italienischen Gegend des Etschtals stark unterstützt wird.

Eine gewisse Ähnlichkeit wenigstens mit jenen deutschen Städten, die im Zusammenhang mit der Brennerstraße stehen, wie die des Inn-

und Salzachtales, werden wir zwar auch in diesem letzten namhafteren deutschen Ort noch entschieden erkennen, anderseits aber zeigen sich doch selbst gegen jene wesentliche Unterschiede.

Das deutsche Haus des einfachen Bürgers ist entschieden sorgfältiger gepflegt, war das auch in früherer Zeit, und so glänzend der italienische Palast, so wenig strebt in Italien das bescheidene Bürgerhaus nach künstlerischem Schmuck. Wie behäbig und gemütlich sieht doch gegen diese verwahrlosten, schmutzigen, großen Häuser ein sauberer, deutscher Marktflecken oder eine selbst ganz kleine Stadt aus. Während wir uns gerade in ihnen, ich brauche ja nur auf unserer Wanderung an Schwaz, Hall oder Sterzing, ja auch noch an St. Michael in Eppan zu erinnern, freuen, daß sich in der mannigfaltigen Gestalt des Hauses, den Erkern, alten Hausmarken, hübschen Türen, auch da und dort in einer guten, alten Heiligenfigur an einem Haus Sinn für Kunst und ein gewisses individuelles Leben entfaltet, so finden wir bei den stattlichen, meist mit südlichem Raumluxus angelegten Häusern Neumarkts nichts hiervon oder doch nur sehr wenig. Dieses Wenige aber, wie die Erker, die jedoch aller feineren Durchbildung entbehren, ist dann meist ein Ausklang deutscher Art, die hier ja immerhin auch in diesen Dingen noch mitspricht.



89. Straße in Neumarkt.

Das charakteristische deutsche Giebelhaus wird, wie wir sahen, durch den italienischen Brauch, das Haus mit der Breitseite nach der Straße zu stellen, an der Brennerstraße, wie im ganzen Inn- und Salzachgebiet zurückgedrängt; aber doch ist es in Städten wie Sterzing, wenn der Giebel auch häufig hinter der Brüstung versteckt ist, noch vielfach vorhanden und auf das Straßenbild nicht ohne Einfluß. Schon seit Brixen aber wird es an unserer Straße namentlich bei größeren Häusern immer seltener, jetzt verschwindet es ganz.

Die Bogenhalle im Unterstock des Hauses findet sich, da sie ja aus Italien kam, natürlich auch hier, sie begleitet die Straßen durch den ganzen Ort. Bei den ältesten Häusern, so bei einem in der Nähe

der Kirche, zeigen diese Arkaden noch Spitzbogen, wie hier auch der Unterbau des Erkers noch gotische Profile hat.

Auch an der Post finden wir noch gotische Bauteile aus dem 15. Jahrhundert, das beachtenswerteste aber ist das Haus gerade hinter der Post gegenüber dem Gasthaus zur Post, von dem eine Inschrift berichtet, daß es 1468 durch Hans Jochm erbaut wurde. Von diesem Bau hat sich noch ein gekuppeltes Fenster erhalten, das nicht uninteressant ist als Vorgänger jener Fenster, die wir in St. Michael in Eppan besprachen. Es gleicht ihnen ganz, nur sind die Fenster hier statt im Rund-, in einem leichten Spitzbogen gewölbt, und die Teilungssäule zeigt ein einfaches gotisches Kapitäl. Verschiedene Jahreszahlen berichten von den Veränderungen, die der Bau Hans Jochms erfahren. So wurde 1599 eine Tür, und 1702 noch eine weitere gebrochen, die meisten Details des Hauses aber rühren von einer Veränderung im Jahr 1639 her, das eine Inschrift unter dem Erker nennt.

In der Franziskanerkirche, in die ein einfaches Frührenaissanceportal führt, steht auf dem Altar der südlich an das Schiff angebauten Kapelle eine lebensgroße, bemalte Holzstatue der Maria, unter ihr sehen wir den Halbmond mit dem Gesicht, in der Linken hält sie das Szepter, in der Rechten das Kind. Da wir eben erst im nahen Pinzon den stattlichen Altar betrachteten, der noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts keinerlei Einfluß italienischer Kunst erkennen ließ, kann es nicht befremden, daß auch diese im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gearbeitete Statue rein deutschen Stil zeigt. Schwach im Verständnis der Körperformen, was ja damals bei untergeordneten Schnitzern noch so häufig, zeigt sie jene malerischen, eigenartig gebauschten, leicht etwas manierierten Falten und damit jenen charakteristischen, ungeheuer weit verbreiteten Stil, für den der brillante Hochaltar in Moosburg in Oberbayern ein höchst markantes Beispiel ist.

Den Chor der Pfarrkirche in Neumarkt vollendete Meister Konrad, der dann die Kirche in Vill begann, im Jahre 1412, welches Datum wir auch auf einem Gewölbschlußstein des Schiffes finden. In dem basilikalen Langhaus erhebt sich das Mittelschiff nach italienischer Art nur wenig über die Seitenschiffe und zeigt in der Hochwand nur Rundfenster. Die Rippen des Schiffes wachsen direkt aus den Halbpfeilern, die Pfeiler belegen wieder italienische Einflüsse, während die Kapitäle an den Diensten im Chor mit ihrem Laubwerk und Trauben mehr an deutsche Art mahnen. Der Chor ist übrigens namentlich auch durch die Anlage des Gewölbes mit denen zu Vill, Pinzon, Soell und Tramin so verwandt, daß die Entstehung dieser Kirchen entschieden eng zusammenhängt.

Die Anregungen italienischer Kunst, die Herübernahme gewisser Eigentümlichkeiten sehen wir in der Pfarrkirche zu Neumarkt, wie

schon in der zu Bozen. Nach Süden nimmt sie selbstverständlich zu, aber keineswegs so, daß sich hier im ganzen die Entwicklung der kirchlichen Kunst wesentlich anders gestaltete, als etwa in Süd- oder selbst Mitteldeutschland, sondern bis in die Nähe der Sprachgrenze sehen wir in der Kirche deutsche Kunst fest ihren Charakter wahren. Ja nicht selten treffen wir sogar, wie wir schon bei der Betrachtung des Altars in Soell bemerkten, viel weiter nördlich früher und bestimmter italienische Einflüsse verarbeitet, wenn sie dahin deutsche Meister, die in Italien gelernt, übertragen oder in späteren Perioden, wie das beispielsweise im 17. Jahrhundert in München der Fall war, italienische Künstler nach dem Norden berufen werden, was wir ja auf unserem Wege vor allem beim Dom und fürstbischöflichen Palast in Brixen kennen lernten.

Rascher als in der Kirche zeigt sich der Anschluß an Italien, der Übergang zu ihm in der profanen Kunst im Schloß und Herrenhaus, namentlich in der Anlage desselben. Hier ahmte man gern fremde Sitte nach, lernte von der bequemeren Anlage des italienischen Hauses, schloß sich an die mehr repräsentative Kunst des italienischen Palastes an. Allerdings verarbeitete man das alles selbständig, sind es ja doch, wie wir sahen, fast durchweg deutsche Künstler und Handwerker, die hier bauten und schmückten. Die Tätigkeit berufener Italiener tritt ihnen gegenüber zumal im 16. Jahrhundert zurück, wenn sie auch nicht ganz ohne Einfluß war, daß die Entwicklung hier anders verlief als in den Pfarr- und Landkirchen.

Noch bestimmter fast zeigt sich, teilweise allerdings im Zusammenhang mit dem Schloß und stattlichen Bürgerhaus, was zuerst überrascht, die Annäherung an Italien im bescheidenen Bürger- und Bauernhaus. Vom Mittellauf der Etsch über den Brenner bis zur Mündung des Inn in die Donau bestimmen italienische Einflüsse den Charakter des Hauses und damit der Städte und Märkte, vielfach auch der Dörfer. Gegen Süden treten sie immer klarer hervor, schon weil die klimatischen und gesamten Lebensverhältnisse hier zwischen Italien und Deutschland immer ähnlicher werden. Im Wohnhaus läßt sich daher, wie wir ja schon in Rattenberg sahen, der Übergang von deutscher zu italienischer Kunst stufenweise und besonders deutlich verfolgen. So herrscht im Straßenbild Neumarkts die italienische Art, während die Kirchen hier zu Vill und Tramin, oder der prächtige Hochaltar zu Pinzon noch ganz deutsch sind.

Die Dorfkirchen bleiben deutsch, schon wegen des deutschen Mittelpunktes Bozen, aber das deutsche Bauernhaus Tirols findet sich seit Bozen nicht mehr, ja tritt schon vorher vielfach zurück. An seiner Stelle sehen wir den fest umschlossenen Hof mit den großen, gemauerten Vorratshallen, seiner schlechten, dürftigen Einrichtung des Hauses, reich aber an großen, zumal offenen Räumen.

Im größten Gegensatz steht er hier, wo sich der Übergang vom deutschen zum italienischen Bauernhaus vollzogen, zu unserem Gebirgshaus. So stattlich die Anlage eines solchen Hofes, so ist das Äußere selbst bei reichen Anwesen doch nicht selten so verwahrlost, daß sich bei uns der ärmste Bauer eines solchen Aussehens seines Hauses schämen würde, ebenso wie des Schmutzes und der unbehaglichen Einrichtung des Innern, die auch durch etliches Geflunker mit zerrissenen Spitzenvorhängen und ähnlichem nicht besser wird.

Aber treten wir aus dem Bauernhof wieder in die Landschaft, in das Etschtal, das zwischen Bozen und Trient, namentlich von St. Michele ab, deutlich erkennen läßt, daß wir jetzt in Italien einrücken. Das flache Tal, dessen Fruchtbarkeit zuweilen an die Lombardei erinnert, aus dem oft direkt die großen, kahlen Felswände emporsteigen, wie sie in den Nordalpen erst hohe Berge krönen, bietet dadurch herrliche Kontraste, die des Abends oft durch prächtige Beleuchtungseffekte verklärt werden.





XI. Trient.

So erreichen wir Trient, das Zentrum des italienischen Grenzgebietes, wie Bozen des deutschen. Italienisch im Grundcharakter seiner Kunst, wird diese eigenartig schattiert durch einzelne deutsche Anregungen, die hier aber nicht minder selbständig verarbeitet werden, wie die italienischen in Bozen.

Mit Trient gewinnt die Landschaft einen anderen Charakter, auf den die Gegend seit Bozen, noch mehr seit Neumarkt vorbereitete. Wir sind jetzt im Italienischen. Die Berge, wenn auch von geringerer absoluter Höhe, wirken großartig dadurch, daß sie, zumal im Westen, fast direkt von der Talsohle in mächtigen Wänden, mit gewaltigen Zerklüftungen emporsteigen, daß die kahlen Bergesriesen große, schöne Linien zeigen, die besonders zur Geltung kommen, in den feinen Stimmungen des Morgens und des Abends.

Wie imposant ist jeder Einblick in diese große Natur, wenn wir durch die majestätisch ernste Felsschlucht, die Buco di Vela, nach Cadine gehen, oder an dem Wasserfall der Fersina vorüber den Weg ins Val Sugana hinaufsteigen und uns dabei der freien, mannigfaltigen Ausblicke in das fruchtbare Tal erfreuen, das im Frühling im üppigsten Blütenschmucke prangt.

Es ist eine großartige, poetisch stimmungsvolle Gegend. Die intimen Züge deutscher Landschaft, wie sie vielfach noch die Brixener Gegend besitzt, vor allem das Mittelgebirge zwischen Brixen und Bozen, manchmal auch noch die Gegend von Kaltern, treten hier zurück und darin, wie in ihrer Größe und Schönheit, ist diese Landschaft echt italienisch.

Italienisch ist auch das Gesamtbild der Stadt, die sich im Etschtal so schön vor uns ausbreitet, namentlich wenn wir aus der Buco di Vela den Weg von Cadine herabkommen. Die berühmte, alte Bischofstadt, wie anders ist ihre Physiognomie als die der deutschen Bischofstädte. Sind für diese die zahlreichen Türme vor allem charakteristisch, so erscheint demgegenüber Trient als eine an Türmen arme Stadt. Nicht zwei mächtige Domtürme, wie bei Regensburg oder Köln, oder die malerisch gruppierten romanischen Türme, wie in Speyer und Mainz, und daneben zahlreiche Türme der verschiedensten Stilperioden

verkünden weithin, daß wir einem altberühmten Bischofsitz nahen, sondern aus ihr ragt zunächst nur die doch bescheidene Vierungskuppel des Domes hervor, die an die Lombardei erinnert, ein kümmerlicher Westturm desselben Baues und der schlanke, romanische Campanile von Sa. Maria maggiore der Konzilskirche. Die übrigen Kirchtürme sind ganz unbedeutend; dagegen heben sich einige alte Befestigungstürme sehr charakteristisch ab, der Turm des alten Bischofpalastes beim Dom, der trotzige Torre vanga, den 1212 Bischof Friedrich von Wangen, der Erneuerer des Domes, erbauen ließ [1]), der unter Bischof Georg II. (1446—1465) erbaute originelle Torre verde oder die Porta Aquila gleich dem hübschen Stück alter Stadtmauer sämtlich echt italienischen Charakters. Über der Stadt aber thront der stattliche Bau des Castello del Buon Consiglio mit seinem mächtigen Rundturm, an dieser Straße der erste bedeutende Gruß venezianischen Palastbaues der Gotik und oberitalienischer Frührenaissance [2]) (Abb. 93).



90. Erker am Kastell in Trient.

Ein erster Gang durch Trient überzeugt gleichfalls, daß wir uns in einer italienischen Stadt befinden. Die Via lunga und die Via Paolo-Oss-Mazzurano, vor allem aber die Hauptstraße, die Via larga, die zum Dom führt, sind schon in ihrer Anlage echt italienisch und den stattlichen Palazzi sieht man sofort an, daß hier die Kunst ihre Hauptimpulse von Venedig und Verona empfing. Welcher Gegensatz zu dem doch gar nicht weit entfernten Bozen! Wie rein deutsch erscheint uns dies jetzt, trotz aller italienischen Anklänge, die dem Wanderer aus dem Norden dort so stark auffallen.

Vor allem überraschen gerade durch den Gegensatz zu Bozen die Fresken der Paläste Trients, obgleich uns nur ein kleines Bruchstück der alten Herrlichkeit erhalten blieb. Die Häusergruppe gegenüber dem Dom an der Ecke der Via larga (Abb. 92) mit den Arkaden im Untergeschoß und den verwitterten Wandbildern ist ein absolut

1) Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates. Herausgegeben von Heider, Eitelberger und Hieser. Wien und Stuttgart 1857. I. Band. S. 154 A.

2) Für die Individualität des Tiroler Kunstlebens höchst charakteristisch ist, wie größtenteils durch den Zusammenhang mit Trient sich in dem mit dem Etschtal parallelen Nonsberg die künstlerischen Lebensverhältnisse so wesentlich anders gestalten, über die Semper in seinen Wanderungen und Kunststudien in Tirol viel Interessantes bringt, ebenso Schmölzer in den kunsttopographischen Aufsätzen aus Südtirol. Mitt. der Zentralkommission 1899 über Trient, daselbst S. 184 ff.

neuer Anblick auf unserer Straße, der malerisch ungemein fesselt, zumal als Hintergrund des kecken, prächtig komponierten Brunnens, den 1768 S. P. Q. T. Volk und Senat von Trient errichteten, einem wirkungsvollen Stück barocker, italienischer Dekorationskunst. Durch ein paar Bäume erhält das Bild noch mehr Farbe, das gleich dem Dom besonders im Mondschein entzückt.

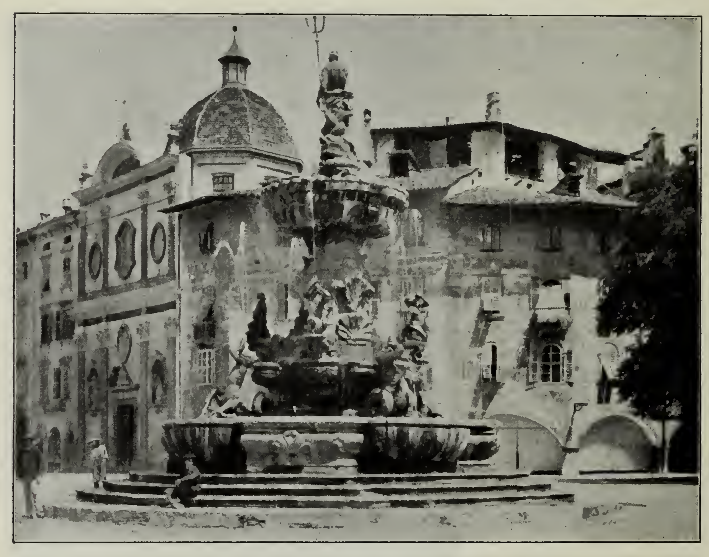
Der Palast des beginnenden 16. Jahrhunderts an der Ecke der Via S. Marco und Suffragio spricht besonders an durch seine feinen Details an den Pilastern, dem schönen Tor und den originellen Loggien sowie durch die Fresken der Herkules-Mythe. Ein weiteres Beispiel von Fassadenmalerei bietet via larga 25 der Palast mit dem hübschen Renaissanceportal und der beachtenswerten Loggia im Hofe. Den besten Gesamteindruck des Freskenschmuckes gewährt der Palazzo Geremia (Podetti) derselben Straße, in dessen Erdgeschoß wir eine prächtige teilweise bemalte, alte Balkendecke sehen, sowie ein reizendes Fragment einer Renaissancetreppe aus Marmor, besonders anziehend aber ist der Hof dieses Palastes, in dem sich venezianische Spätgotik und Frührenaissance lustig verbinden wie ja auch häufig in Verona oder Venedig.



91. Palazzo Tabarelli.

Das Festhalten gotischer Einzelheiten, die man eben liebgewonnen, begegnet uns auch in Trient wiederholt, so via Suffraggio 5, wo neben den Fenstern mit Renaissancepilastern die dreifach gekuppelte Loggia des ersten und zweiten Stockes venezianisch gotisch ist, oder via Paolo Oss Mazzurano 1, einem einfachen Frührenaissancepalast, bei dem ein gekuppeltes gotisches Fenster überrascht, das sich z. B. auch via Schivabricca findet.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, auf welche schon die genannten Paläste hinweisen, nahm Trient besonders unter Kardinal Cles den regsten Aufschwung. Daher bestimmt diese Zeit in erster Linie heute noch die Straßenbilder besonders durch ihre einfachen Frührenaissancepaläste, die bescheidenen oberitalienischen Vorbildern folgen. Die Pilaster und Rundbogen der Fenster, das gekuppelte Mittelfenster auch das Portal geben ihnen ein ganz ansprechendes Äußere, aber sie ermüden, weil sie sich stets wiederholen.



92. Am Domplatz in Trient.

Ein nettes Beispiel dieses typischen Frührenaissancepalastes ist das sorgfältig restaurierte Haus via lunga 35 mit zierlichem Portal, vierfach gekuppeltem Mittelfenster und Balkon im ersten Stock. Ein anderes Haus dieser Art in derselben Straße Nr. 39 ist ausgezeichnet durch zwei Tore mit feinen Kapitälen sowie durch Eckpilaster. Auf venezianische Einflüsse weist der Palast via S. Pietro 17 hin, mit dem hübschen kleinen Balkon und dem originellen Rahmen um die Türe.

Ein ganz einfacher, jedoch sehr stattlicher Palast dieser Zeit, piazzetta de Madruzzo 1 interessiert durch ein großes Portal mit allerdings etwas derben Figuren. Ein weiteres imposantes Frührenaissanceportal mit hübschen Kapitälen, das 1512 datiert ist, findet sich in nächster Nähe in der Via Trinità. In dieser Straße und zwar Haus

Nr. 1. führt in den Mittelbau des Palastes, der noch Reste eines frühmittelalterlichen Turmes enthält, eine Renaissancetür, reichgeschnitzt mit italienischen Grotesken, während das Flachornament der Mittelleiste an deutsche Gotik erinnert. Auch einem hübschen italienischen Türklopfer des 16. Jahrhunderts begegnen wir noch in dieser Straße an dem Palast Nr. 12, bei dem wie mehrmals in Trient das hölzerne Dachgesims ein steinernes ersetzt.

Gegenüber den Einflüssen aus Verona und Venedig deutet auf florentinische, die damals in Oberitalien ja schon vielfach Fuß gefaßt hatten, der Palazzo Tabarelli via Paolo Oss Mazzurano (Abb. 91). Die Sage bezeichnet den großen Bramante als Baumeister dieses Palastes mit kräftigem Sockel und Untergeschoß, in das zwei Tore führen, und einem Obergeschoß mit mannigfaltig gruppierten Rundbogenfenstern, welche Pilaster mit geradem Gebälk einrahmen. Den Abschluß bildet ein Gesims mit Porträtmedaillons verschiedener Herrscher.

Im 18. Jahrhundert wurde auf den Palast ein weiteres Stockwerk gesetzt, in dem statt der Pilaster Halbsäulen, die volutenartig geschweifte Giebel tragen, die Fensterrahmen bilden. Diesem Stock folgt wieder ein Fries mit Relief-Medaillons und das Ganze bekrönt ein weit vorspringendes Gesims.

Ein großer Palast, der, obgleich einem deutschen Bauherrn, nämlich den Fuggern, sein Dasein verdankend, doch rein italienischen Hochrenaissance-Charakter trägt, ist der 1581 erbaute Palazzo Galasso, die jetzige Banca populare di Trento in der Via lunga. Durch den stolzen Palast werden wir am Schlusse unserer Wanderung nochmals an die Augsburger Familie erinnert, die den deutsch-italienischen Handel so großartig repräsentierte, auf die uns an einem frühen Orte der nördlichen Hälfte unserer Straße, nämlich in Schwaz, ein stattliches deutsches Bürgerhaus hinwies.

Auffallend seltend und künstlerisch durchweg unbedeutend sind in Trients Straßen die Züge, die an Fühlung mit deutscher Kunst mahnen. Deutsches und Italienisches mischt sich an dem Eckhaus der via degli orbi und S. Maria Maddalena. Das Haus hat — was in Deutschtirol nicht selten — einen halben Giebel, dagegen an den Fenstern italienische Pilaster und Rundbögen, sowie einen kleinen Balkon, zu dem eine Tür führt, mit der durch eine Säule ein Fenster zusammengekuppelt ist. Leise erinnert an deutsche Art auch in nächster Nähe das Haus des 15. Jahrhunderts an der Ecke der Via della posta vecchia und S. Pietro, dessen zweiter Stock stark vorspringt und in dessen erster Etage sich ein allerdings höchst primitiver Erker befindet. Solch unbedeutende Erker treffen wir ab und zu wie via Schivabricca 15, via Scorzafighi 3, der einfache Frührenaissancepalast an der Ecke via S. Pietro und S. Marco besitzt sogar zwei jedoch ebenfalls ganz belanglose, rechteckige Erker.

Beachtenswert ist eigentlich nur der Erker des stattlichen Frührenaissancehauses Ecke der Via lunga und Paolo Oss-Mazzurano. Vierseitig aus dem Sechseck angelegt besitzt er aber keine gefällige Form. Die schematisch wiederholten Fenster mit Pilastern und Rundbögen passen nicht an einen Erker, lösen auch die Wandfläche zu sehr aus, so daß er den Reiz des Intimen ganz verliert. Man sieht gerade an ihm deutlich, wie das Motiv dem Italiener nicht liegt, er nur das in der benachbarten Fremde Gesehene nachbildet, ohne Gefühl für dessen eigensten Reiz, es unbeholfen in seine Sprache übersetzt.



93. Das Kastell in Trient.

Der bedeutendste Palastbau Trients, das Castello del buon consiglio[1]) (Abb. 93), erinnert schon durch die Art, wie der mächtige Palast die Stadt beherrscht, an die Castelli verschiedener italienischer Städte, wie Roveredo, Udine u. a.

Das Kastell wurde erbaut als Residenz der vom 11. bis Ende des 18. Jahrhunderts souveränen Fürstbischöfe von Trient, diente 1796 Napoleon als Residenz. 1803 durch den Frieden zu Luneville kam es an Tirol und mit diesem 1805 durch den Preßburger Frieden an Bayern. Damals zur Festung umgebaut wurde es durch die Beschießung im Oktober 1813 stark beschädigt.

Der gotische Teil des Castello mit dem hohen, runden Turm an der nordöstlichen Ecke, erhielt seine jetzige Gestalt 1474 bis 1484 unter dem Erzbischof Johannes IV. von Hinderbach. Schon durch seine Loggia (Abb. 93), durch die architektonischen Details und die malerische Verwertung des Materials bekundet er die Zugehörigkeit zur venezianischen Baugruppe. Sein von Säulenarkaden umgebener, 1475 begonnener Hof (Abb. 94) aber ist ein prächtiges Beispiel dieser

---

1) Abbildungen in der Zentralkommission 1859 und ebenda 1897 A. Wölzl: Das Castello del buon consiglio zu Trient.

italienischen Anlage, deren weitgreifende Wirkung wir ja sogar an bescheidenen Bürger- und selbst Bauernhäusern bis hinab zur Mündung des Inn verfolgten.

Einfach, aber großartig ist der Renaissancebau des Kastells, der seit 1525 unter dem Kardinal Cles, dem Erbauer von Sa. Maria maggiore, ausgeführt wurde. Auch sein Charakter ist rein italienisch, sowohl in der schlichten, aber doch wirkungsvollen Fassade mit einzelnen hübschen Details, unter denen namentlich der auf deutsche Einflüsse hinweisende Erker (Abb. 90) interessant ist, als in der eleganten Loggia des Hofes (Abb. 95), dem großen Stiegenhaus und in den dekorativen Malereien.



94. Gotischer Hof im Kastell.

Die Oberaufsicht dieses Baues führte Misser Luan Antonio Geremia, als Baumeister wird 1527 Mistro Ludovico Zaffran aus Mantua genannt. Unter den Tischlern finden sich deutsche Namen, Meister Wolfgang, Sebold und Johann Hörndle, die Metallarbeiten lieferte der Innsbrucker Rotschmied und Erzgießer Stefan Godl, den wir vom Maximiliansdenkmal her kennen.

Von den Freskomalern gehören die maßgebenden der oberitalienischen Schule an, unter ihnen ist Marcello Fogolino aus Friaul gebürtig, er lernte in Vicenza und lebte in Trient, wo er 1536 auch die Dekoration zum Empfang König Ferdinands herstellte und wo sich, außer seinen Deckenbildern im Schloß, von seiner Hand ein Altarbild Maria und Heilige in der Kirche S. Trinità findet und ein anderes Altarbild in der Kirche zu Bovo bei Trient [1]). 1532 malte im Auftrage des Kardinals Cles Girolamo von Treviso im Kastell, von dem sich im Treppenhause des zweiten Stockwerkes Bilder erhalten haben [2]). Von Girolamo Romanino stammen die Gewölbemalereien des Löwenhofes (1534—37) und das Tonnengewölbe des Treppenhauses, sowie die Loggia auf dem ersten Treppenabsatz [3]); unter den Meistern, die im Kastell tätig waren, wird auch Dosso genannt, der den Kinderfries im großen Saal ausführte, und der Veroneser Brusasorci.

---

1) Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der italienischen Malerei. Deutsch von Jordan. Leipzig 1869. Bd. V. 474, auch Semper, Wanderungen S. 171.
2) Crowe und Cavalcaselle Bd. VI. S. 289.
3) Crowe und Cavalcaselle Bd. VI. S. 454.

Wie der großartigste Palastbau Trients, so ist auch dessen Hauptkirche, der Dom, ein Werk italienischer Kunst, das mit Recht auch stets dieser zugesprochen wurde. Andererseits aber besitzt gerade er auch einige, allerdings sehr selbständig verarbeitete, deutsche Züge, sowohl in seiner Architektur, wie in den Grabsteinen.

Der Dom in Trient [1]) scheint mir, abgesehen von den späteren, für unsere Gesichtspunkte nicht wesentlichen Veränderungen zwei Bauperioden anzugehören.

Unter Bischof Ulrich II. (1022—1055) wurde er gebaut und unter Bischof Friedrich von Wangen (1207—1218) durch den Comasken Adam von Arognio in einen Gewölbbau umgewandelt, womit er im wesentlichen seine heutige Gestalt erhielt.

Die Anlage des Domes [2]), die, wie so häufig, von dem älteren Bau beibehalten wurde, entspricht in den wesentlichen Merkmalen den zahlreichen, großartigen Benediktinerkirchen und Domen der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Deutschland. Die einzelnen hierfür maßgebenden Teile, wie Querschiff, Chorquadrat usw., lassen sich ja auch an italienischen Bauten, etwa dem Dom zu Parma, nachweisen, wie das System aber als Ganzes formuliert ist, erinnert entschieden mehr an die gleichzeitigen, zahlreichen deutschen Kirchen, mit denen ein solch allgemeiner Zusammenhang damals auch höchst wahrscheinlich ist.

Das Gemeinsame all dieser Kirchen ist die organisch entwickelte, kreuzförmige Basilika mit zwei Westtürmen, deren Ostpartie: Vierung, Querschiff und Chorquadrat deutlich ausgesprochen, meist bestimmte Verhältnisse zeigt, ferner beträgt die Breite der Seitenschiffe gewöhnlich die Hälfte jener des Mittelschiffes, womit zugleich auch die Entfernung der Pfeiler bestimmt wird. Während sonst die Querschiffarme und das Altarhaus meist die Größe der Vierung besitzen, sind sie hier, zumal das letztere erheblich kleiner, Ausnahmen, die sich allenthalben finden, da die Baumeister ja nur das System im ganzen aufgreifen, im einzelnen aber keineswegs durch dasselbe gebunden sind.

Die charakteristischen Grundzüge jener Anlage aber, die für den Eindruck des ganzen Domes sehr maßgebend sind, werden festgehalten und ebenso die beiden in den Dom einbezogenen Westtürme, die der italienischen Kunst fremd sind, was wahrscheinlich auch der Grund war, daß der nördliche nur teilweise, der südliche nur im Unterbau ausgeführt wurde.

---

1) Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates I. 152 ff. gute Abhandlung von Meßmer und Kink.

2) Daß ein älterer Kern in dem Dom steckt, erkennt auch Meßmer S. 163, ebenso führt Mothes: Die Baukunst des Mittelalters in Italien, S. 383, die Anlage des Baues auf Ulrich zurück, den weiteren Ansichten dieses Verfassers S. 433 f. kann ich jedoch nicht beistimmen.

Meßmer meinte, daß das Verhältnis von Höhe zu Breite, das schlanke energische Ansteigen gegenüber der breiteren Anlage italienischer Kirchen deutsch anmute, was richtig ist, jedoch ist die Wirkung



95. Renaissance-Loggia des Löwenhofes im Kastell.

des Raumes eine wesentlich andere als bei deutschen Kirchen durch die hohen Seitenschiffe.

Die Seitenschiffe des Domes sind nämlich so hoch geführt, daß sich der Eindruck stark dem einer Hallenkirche nähert, was wegen

der folgenden Herrschaft der Hallenkirchen in Tirol besonders interessant ist. Die Hochwand des Mittelschiffes wird dadurch sehr beschränkt, die selbständige Beleuchtung desselben, für die nur kleine Rundbogenfenster im Schildbogen angebracht werden können, ist höchst unbedeutend, die Abstände der hohen, stattlichen Pfeiler erscheinen dadurch kleiner als sie in der Tat sind.

Die geringe Bedeutung der Hochwand ist nun aber entschieden nicht deutsch, sondern weist auf die oberitalienische Kunst; auch im weiteren Verlauf der mittelalterlichen Architektur Italiens in der Gotik ist die geringe Überhöhung des Mittelschiffes und damit das Zurücktreten des hohen Seitenlichtes charakteristisch.

Den Zusammenhang des Trientiner Domes mit der Lombardei aber beweist im Innern vor allem die Kuppel über der Vierung, ferner daß bei allen Pfeilern und ihren Vorlagen stets das gleiche, etwas phantasielose, spätromanische Kapitäl wiederkehrt, ebenso wie an den Portalen. Am Äußern deuten auf die Zugehörigkeit des Baues zur oberitalienischen Gruppe wieder die Kuppel, die Zwerggalerien, die Portale und die Radfenster, von denen das westliche mit den flüchtigen Skulpturen Christi und der Evangelistensymbole den Charakter venezianischer Kunst hat, während für das nördliche, um das sich die nicht weiter belangreiche Darstellung des Glücksrades zieht, schon Meßmer das Rundfenster der Fassade von St. Zeno in Verona als Vorbild nachwies.

Der Vorbau der Portale wird, wie in der Lombardei, durch Säulen getragen, von denen des Ostportales steht die eine auf vier kauernden Männchen, die andere auf einem Löwen, ein Löwe liegt auch auf dem Dach dieses Vorbaues. Die reiche, dekorative Plastik, jene Fülle phantastischen Ornamentes, wie sie die deutschen Bauten namentlich des 12. Jahrhunderts zeigen, die wir auch besonders an älteren lombardischen Bauten wie St. Zeno in Verona, St. Michele in Pavia treffen, findet sich bei dem Bau des 13. Jahrhunderts nicht, nur selten, wie an dem nördlichen Fenster des Nordturmes werden wir an sie erinnert, oder etwa durch die in Knoten geschlungene Doppelsäule an dem Ostportal. Derartige Säulen, von denen sich eine auch in der Zwerggalerie findet und zwei an einem Fenster der Hauptapsis, sind bekanntlich in der romanischen Baukunst der Lombardei häufig, aber sie finden sich auch, was wieder sehr bezeichnend für die weite Verbreitung solcher Ziermotive ist, im Kreuzgang von St. Zeno bei Reichenhall, am Portal des Moosburger Münsters, in Würzburg [1]), ja auch in Sachsen, wie bei der Neumarkter Kirche in Merseburg.

Am nördlichen Hauptportal des Domes (Abb. 96), an dessen Vorbau das erste der drei Säulenpaare und die Schauseite mit dem Aufbau

1) Jetzt im bayerischen National-Museum. Katalog Bd. V. Nr. 18.

in der Frührenaissance erneuert wurden, zeigt das Tympanon den lehrenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen. Dieser Christus, die Maria neben dem Portal, der erwähnte Schmuck der Radfenster und die rohe, spätromanische Relieffigur eines Engels an einem Hause nördlich von Sa. Maria maggiore sind die Reste romanischer Plastik in Trient.

Die Haltung jenes Christus im Tympanon, der mit der Linken das Evangelium auf das Knie stützt, die Rechte lehrend erhebt, ist die bei solchen Darstellungen allgemein übliche. Daher beweist, entgegen den jetzt oft auftretenden Ansichten, eine selbst sehr nahe Übereinstimmung solcher Figuren durchaus nicht irgend welche direkten Beziehungen zwischen denselben.



96. Nordportal des Domes.

So begegnen wir dieser Darstellung Christi, die sich in der nordischen Kunst bis in die Karolingerzeit, in der italienischen bis in die altchristliche Periode zurückverfolgen läßt, ebenso in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts am Portal von St. Emmeram in Regensburg, wie etwa gleichzeitig mit der Trienter Portalskulptur in dem Christus aus Reichenbach in der Oberpfalz [1]). Die Regensburger Figur ist natürlich wegen der frühen Entstehungszeit altertümlich, streng befangen, der Reichenbacher Christus dagegen, weil gleichzeitig, auf etwa derselben Entwicklungsstufe wie der in Trient, aber durch einen tüchtigeren Künstler und daher weit besser ausgeführt.

Im Gegensatz zu dem für die Zeit überraschend guten Faltenwurf des Christus aus Reichenbach, sind bei dem in Trient die Falten wenig verstanden, wegen der fortgeschrittenen Zeit sind sie zwar freier als

1) Jetzt im bayerischen National-Museum. Katalog Bd. V. Nr. 115.

in der geradezu kindlich befangenen Kunst der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, aber sie sind flüchtig, zuweilen auch derb und ganz unverstanden, es ist eben die Arbeit eines schwachen Künstlers einer entwickelteren Periode [1]).

Interessanter, schon weil besser, ist jene in weißem Marmor ausgeführte Madonna aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Nische neben dem Nordportal des Domes. Die Madonna, welche auf einem höchst interessanten Stuhl sitzt, hält das Kind, das einen langen Rock trägt, auf ihrem linken Schoß, mit der Rechten reicht sie ihm einen Apfel [2]).

Die tüchtige Figur steht auf gleicher Stufe wie deutsche Arbeiten der Zeit, sie hat daher, zumal die Kunst damals noch so wenig individuell, mit ihnen gar manche äußerliche Ähnlichkeit, aus diesem nun aber einen direkten Einfluß deutscher Kunst auf diese Figur in Trient, oder gar auf ein umgekehrtes Verhältnis zu schließen, wäre gerade so verfehlt, wie bei den eben besprochenen Christusfiguren.

Der für die historische Stellung dieser Werke interessanteste Zug, der Trieb lebendiger zu gestalten, der die Verwandtschaft derselben noch wesentlich steigert, beweist ebenfalls keinen direkten Zusammenhang derselben, weil er nicht von einer Figur ausgeht und auf die anderen übertragen wird, sondern den gemeinsamen Grundzug künstlerischen Strebens dieser Periode bildet. Er ist seit dem 12. Jahrhundert auf den verschiedenen Gebieten der Kunst der maßgebende Faktor der Entwicklung und läßt sich daher naturgemäß auch ebenso in Frankreich und Italien, wie in Deutschland beobachten. Sieht man aber näher zu, so beginnen sich jetzt gegenüber der engeren Verwandtschaft älterer Kunst zwischen diesen Nationen doch schon bestimmtere Unterschiede herauszubilden, ja innerhalb derselben erhalten die einzelnen Schulgruppen individuelleres Gepräge, wie in Deutschland etwa die Gegensätze sächsischer, fränkischer und bayerischer Plastik deutlich zeigen.

Gegenüber der ältesten, ganz steifen, rein frontalen Darstellung der thronenden Maria mit dem Kinde, für welche die Holzfigur aus Gars im bayerischen National-Museum ein treffliches Beispiel ist, vertritt die Madonna in Trient schon eine freiere Kunst. Wie bei der etwa gleichzeitigen Holzfigur der Maria mit dem Kinde im bayerischen National-Museum (Katalog Bd. V Nr. 146) und der Steinfigur der Wessobrunner Madonna ebenda (Nr. 124) ist das Kind ins Profil gesetzt und lebhafter bewegt, Maria neigt den Kopf etwas auf ihre linke Seite. Breite Zöpfe fallen über die Schultern der Maria herab, wie wir das auch noch bei der Anna, auf einer Holzgruppe der Anna selbdritt im bayerischen National-Museum (Nr. 156) sehen, die wohl schon in den Anfang des 14. Jahrhunderts gehört.

---

1) Abbildung bei Atz S. 182.
2) Abbildung bei Atz S. 186.

Das Detail der Madonna in Trient ist noch mangelhaft, eine gewisse Freiheit zeigt sich dagegen in den Falten, die gegenüber der steifen Behandlung des streng archaischen Stils, den man so verkehrt immer wieder als byzantinisch bezeichnet, einen wesentlichen Fortschritt erkennen lassen, der ganz jenen Versuchen leiser Bewegung der Figur entspricht, mit ihnen den gleichen Grund, nämlich die stetig wachsende Naturbeobachtung hat.

Für die Anfänge gotischer Grabplastik ist im nördlichen Querschiff der Grabstein eines Bischofs (2,10 : 0,81 Meter), der wohl der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört, nicht ohne Interesse, obgleich das Porträt sehr befangen, auch recht handwerksmäßig gearbeitet ist. Der Verstorbene, der die Hände auf dem Leib übereinander gelegt hat, ruht mit seinem Haupt auf einem Kissen, dessen Ecken durch gotische Blätter geschmückt sind. Der Rahmen des Steines, der auf den Schmalseiten durch sehr unlogisch gestellte, gedrehte Säulchen gebildet wird, zeigt die Kenntnis der Dekorationsmotive veronesischer Frühgotik. Dasselbe gilt von einem einfach, aber ganz elegant ausgeführten Sarkophag des 14. Jahrhunderts, der über diesem Grabstein auf gut profilierten Konsolen ruht, wie wir dies so häufig in Verona und Venedig sehen.

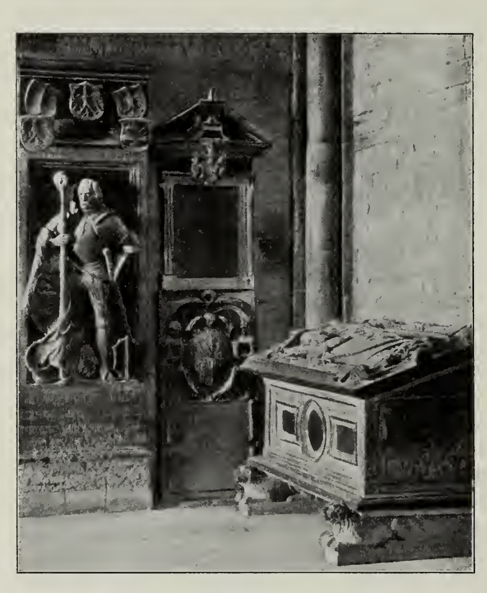
Zeigen diese Grabsteine italienischen Charakter, so bieten dagegen andere deutscher Art verwandte Züge, die wir in der Lombardei oder gar weiter südlich nicht mehr treffen, ja der weitaus bedeutendste Grabstein, der des Sanseverino ist sogar eine deutsche Arbeit.

Im nördlichen Querschiff des Domes ist auch die Grabplatte des 1390 gestorbenen Bischofs Albert Graf von Ortenburg (2,36 : 1,08 Meter) aufgestellt, der auf einem Löwen steht. Die Relieffigur zeigt dieselbe Entwicklungsstufe wie deutsche Arbeiten der Zeit, nur ist der Stil der Falten laxer, die Ausführung des Porträts weniger fein, die besseren Arbeiten etwa der bayerischen Grabplastik dieser Zeit stehen entschieden höher.

Eine reiche Tätigkeit entfaltet die Trienter Grabplastik in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine leidliche Arbeit, wenn auch mit wenig Sinn für die damals sonst doch schon sehr entwickelte Individualisierung, ist der schlichte Grabstein des 1465 gestorbenen Bischofs Georg Hoke (2,30 : 1,17 Meter).

Bedeutender und für Trient charakteristischer ist das Denkmal des 1486 gestorbenen Bischofs Johannes von Hinderbach (2,40 : 1,28 Meter), des Erbauers des Kastells, ebenfalls mit dem Porträt des Bischofs in ganzer Figur. Der individuelle Kopf ist ganz tüchtig, die Falten aber sind nur in sehr allgemeinen Zügen gegeben, mehr malerisch stilisiert, als dies damals in Deutschland üblich war. Das

spätgotische, naturalistische Astwerk, das in reiche Blätter mündet, schließt sich den hier üblichen Ornamentformen der Gotik an. Die tüchtige Arbeit ist wohl das Werk eines Trienter Künstlers, der sich zwar im allgemeinen deutschen Bischofsgrabdenkmälern anschließt, weshalb das Denkmal diesen zunächst auch verwandter als italienischen erscheint, dessen Stil, Ausführung und Ornament aber gleichwohl seiner Entstehung in Trient als einer italienischen Kunststadt deutlich Ausdruck geben.



97. Grabstein des Sanseverino.

Ein prächtiges Denkmal ist das des venezianischen Feldherrn Robert Sanseverino (Abb. 97), der 1487 in der für Herzog Sigismund siegreichen Schlacht von Calliano fiel, das Kaiser Maximilian 1493 durch den Steinmetzen Lucas Maurus ausführen ließ[1]). Die gut lebensgroße Figur des, mit Ausnahme des Helms, vollkommen gerüsteten Ritters ist in sehr starkem Relief, teilweise, wie bei den Armen und dem Kopf, sogar rund gearbeitet. Fest und breitspurig steht der tapfere Hauptmann da, der mit der Linken an sein Schwert greift, in der Rechten die Stange eines Banners hält, das, um Sigismunds Sieg anzudeuten, gebrochen ist und dessen Fahne mit dem Löwen des hl. Markus niederstürzt. Dieses lebensvolle Porträt, das wertvollste unter den Grabsteinen des Domes, spricht außerordentlich an durch die feste, energische Haltung des Hauptmanns, der mit einer Halbrechtswendung herauszuschreiten scheint, durch dessen Hände, namentlich aber durch sein verwittertes, trotzig ernstes Antlitz mit den scharf gerissenen Zügen, die einen prächtigen Sinn für Charakteristik zeigen und entschieden deutsch anmuten, wie ja auch

1) Jahrbücher der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. I S. 191 ff.

der von Schönherr entdeckte Meistername Lucas Maurus ein deutscher ist. Daß dieser Mann aber durch die italienische Kunst manches gelernt, ist ebenfalls sicher, denn die gut verstandene, trefflich bewegte Gestalt, die freie, zügige Behandlung, die so wirkungsvoll in den Haaren, so schwungvoll in dem niederstürzenden Banner, so geschickt in dem Vermeiden alles Kleinlichen, werden wir bei einem deutschen Künstler, welcher der italienischen Kunst ganz fern stand, in dieser Weise 1493 nicht leicht finden. Über dem Porträt erinnern die Wappen von Freundsberg, Tirol und Habsburg an den kaiserlichen Stifter.

Wie deutsch und italienisch hier wechselnd herrschen, zeigt durch den Gegensatz zu diesem Denkmal das nur zwei Jahre später (1495) für den Rechtsgelehrten Calapinus errichtete mit seinem ausgeprägten Stil oberitalienischer Frührenaissance, das offenbar das Werk eines ausschließlich durch italienische Kunst gebildeten Steinmetzen ist.

Der Sarkophag dieses, am Westende des südlichen Seitenschiffes aufgestellten Grabmals ist an den Ecken durch Renaissancepilaster geziert, an seiner Vorderseite stehen zwei geflügelte Putten als Wappenhalter. Auf ihm liegt, nach italienischer Art, etwas schief geneigt, damit wir sie besser übersehen können, die mit Renaissanceornament eingefaßte Platte, auf der in flach gearbeitetem Relief die Porträtfigur des Calapinus dargestellt ist. Mit geschlossenen Augen und über den Leib gefalteten Händen liegt er da und hat, wie die Gelehrten in Padua, um sanfter zu ruhen, ein paar der lieben Folianten unter sein Kopfkissen geschoben.

Den Eindruck einer deutschen Arbeit unter italienischem Einfluß macht dagegen wieder der Grabstein, welcher dem im folgenden Jahre (1469) verstorbenen Bischof Ulrich von Frundsberg gesetzt wurde. In dem nach deutscher Weise spätgotischen Rahmen des stattlichen Grabsteins (2,85 : 1,37 Meter) sehen wir St. Ulrich und Hieronymus. Der Einfluß italienischer Kunst aber zeigt sich nicht nur äußerlich in dem beträchtlich überlebensgroßen Maßstab der Porträtfigur (2,20 Meter hoch), sondern vor allem auch in dem freieren Stil, der hier besonders gelungen und auch nicht, wie namentlich im Porträt so häufig, zu oberflächlicher, allgemeiner Behandlung führt. Das Bildnis dieses Grabsteines, des neben dem des Sanseverino bedeutendsten im Dom zu Trient, ist vielmehr in großen Zügen sicher und lebensvoll erfaßt.

Eine eigenartige Verbindung deutscher und italienischer Weise zeigt das Grabmal des Bischofs Ulrich von Lichtenstein am Ostende des südlichen Seitenschiffes, das sich dieser wohl zu Ende des 15. Jahrhunderts und zwar noch zu seinen Lebzeiten setzen ließ, wie folgende Inschrift auf der Schmalseite meldet: »Udalricus de Lichtenstein, princeps ac pastor optimus sibi vivens paruit sedem in qua, spiritus dum superna petit, moliter ossa quiescunt«.

Das Denkmal (Abb. 97)[1]) besteht aus einer großen Tumba und einer mächtigen Platte mit dem Reliefbildnis des Bischofs. Wohl von einem Trienter Künstler gefertigt, besitzt es im wesentlichen italienischen Charakter; während aber die Tumba den Stil italienischer Frührenaissance zeigt, verrät der Deckel entschieden die Kenntnis deutscher Bischofsgräber.

Die Tumba, die auf zwei Löwen ruht, ist in hellem Marmor ausgeführt, in den einfach umrahmte Felder in schwarzem Marmor eingelassen sind. Außerdem schmücken sie an den Ecken Renaissancepilaster, ein gut profilierter Sockel und ein Gesims mit tauartig gedrehter Verzierung, die in der venezianischen und veroneser Kunst sehr gebräuchlich ist.

Die Deckplatte aus rotem Marmor dagegen wird nach deutscher Art durch spätgotisches Ornament umrahmt. Das Relief ist nicht bedeutend, die Gesichtszüge lassen zwar ein Porträt erkennen, entbehren aber der feineren Durchführung, die dem Relief überhaupt, zumal in den recht schwachen unteren Partien mangelt.

Spuren des regen Lebens der Trienter Plastik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, daneben auch einige beachtenswerte Werke der folgenden Zeit finden wir auch noch an anderen Orten der Stadt. So ist in dem Hause nördlich von Sa. Maria maggiore, wo wir schon den romanischen Engel erwähnten, ein Relief aus rotem Marmor eingelassen vom Ende des 15. Jahrhunderts, das etwas überlebensgroß den mit Wunden bedeckten Leichnam Christi darstellt, der mit über dem Leib gekreuzten Armen auf einer Truhe liegt, eine ganz tüchtige, auch im Ausdruck nicht uninteressante Arbeit.

Im Hof der Scuola media di commercio findet sich ein hübsches Wappen des Bischofs Georg II. von 1458 (Abb. 98) und von 1535 der originelle Grabstein eines Musikers (Abb. 99). In starkem Relief bringt er das sehr naturalistische Porträt des rechts hinschreitenden Sackpfeifers, eine prächtige Genrefigur.

Von den hier aufgestellten Steinen mag auch noch ein bischöfliches Wappen, eine bessere Arbeit des 17. Jahrhunderts, erwähnt werden, das von einem Zollhaus stammt, wie die deutsche und italienische Inschrift besagen: »Hye gebt den Zoll. — Qui si paga il Datio.«

Das Dominieren des italienischen Charakters zeigt sich, wie allenthalben in der Kunst Trients, so auch in den Wandgemälden des 14. und 15. Jahrhunderts, von denen sich bedeutendere Reste im Dom

---

1) Höhe des Denkmals, an der Wand gemessen, 1,90 Meter, Länge 1,55 Meter, Breite 1,30 Meter.

und in S. Apollinare erhalten haben. Im Dom[1]) ist die ältere Gruppe im südlichen Kreuzarm, eine Madonna mit zwei Heiligen und einem Donator, eine Kreuzigung mit Maria, Johannes und Heiligen und schließlich noch eine thronende Madonna mit Heiligen.

Etwas später erst, gegen den Schluß des 14. Jahrhunderts, entstanden die Bilder im nördlichen Kreuzarm: sechs Szenen aus der Legende eines jugendlichen Heiligen, die Enthauptung Johannes des Täufers, Christi Geburt und Auferstehung und eine Dreieinigkeit. Die Domsakristei besitzt eine Madonna mit Heiligen nach Mitte des 15. Jahrhunderts von Cerchino da Verona[2]); Francesco Verlas aus Vicenza malte hoch oben im rechten Querschiff des Domes 1515 eine Madonna mit Heiligen[3]), auch Girolamo Romanino, den wir bereits unter den Malern im Kastell kennen lernten, malte ein Madonnenbild für den Dom[4]).



98. Wappen Bischof Georg II. von 1458.

Außen an der Westseite von St. Apollinare sehen wir aus dem Ende des 14. Jahrhunderts St. Christoph und drei Bischöfe rechts und links des Portales. In die so charakteristischen Bordüren, die wir mit gewissen Veränderungen allenthalben in Südtirol treffen, sind über den Bischöfen Maria und zwei Engel und über Christoph Christus und zwei Bischöfe gemalt. Am Triumphbogen von St. Apollinare aber überrascht uns ein dreiviertel lebensgroßer Schmerzensmann, dem

1) Atz: Kunstgeschichte von Tirol, S. 353.
2) Crowe und Cavalcaselle Bd. V. S. 488.
3) Ebenda Bd. V. S. 446.
4) Ebenda Bd. VI. S. 454.

Dürers Stich des stehenden Schmerzensmannes zugrunde liegt. Leider nur spärliche Reste hübscher Fresken aus der Mitte des 15. Jahrhunderts finden sich in S. Maria, sie stammen wohl von einer Disputation der hl. Katharina.

Die mittelalterlichen Wandgemälde Trients sind durchgehends stark beschädigt, von den meisten sind nur Fragmente erhalten; sie bilden aber doch einen wesentlichen Zug im Bilde der Kunst dieser Stadt. Daß der Zusammenhang mit Italien sich in ihnen anders zeigt als in den Bozener Fresken ist keine Frage. Im Gegensatz zu diesen, die deutsche Arbeiten sind, auf welche die italienische Kunst anregend wirkte, kann man die Trienter mit Recht als einen nördlichen Ausläufer oberitalienischer Wandmalerei bezeichnen, von giottesker Schule und Richtung darf aber gleichwohl auch hier nur im allerweitesten Sinn gesprochen werden. Den andersartigen Zusammenhang mit Italien bestätigen ja auch Francesco Verlas und die genannten Maler von Tafelbildern, denen etwa noch Moretto mit seinem Altarbild in Sa. Maria maggiore[1]) anzureihen wäre, dasselbe lehrten uns ja auch schon die Malereien im Castello.



99. Grabstein eines Musikers von 1535.

Allerdings aber besitzen andererseits teilweise schon durch die gemeinsamen Beziehungen zur italienischen Kunst die Trienter, Bozener und Brixener Wandgemälde des Mittelalters manches Verwandte, wodurch der, trotz mannigfacher Schattierungen im einzelnen, im ganzen doch einheitliche Charakter der großen Gruppe der mittelalterlichen Malerei Südtirols sich bildet.

Verwandt den erwähnten Grabsteinen tritt deutsche Art bestimmter hervor zu Anfang des 16. Jahrhunderts in den Gemälden des Hieronymus von Trient, wie in seinem Tafelbild Maria, Georg, Vigilius und ein Donator im nördlichen Seitenschiff des Domes und noch deutlicher und sehr ansprechend in den inschriftlich als sein Werk bezeichneten Fresken der Porta Aquila, die Georg, einen Bischof und Wappen darstellen.

1) Crowe und Cavalcaselle Bd. VI. S. 472.

Die Periode des romanischen Stils ist die wichtigste in der kirchlichen Baukunst Trients, schon weil ihr deren bedeutendster Bau, der Dom, entstammt, in dem, wie wir sahen, im weiteren Verlauf des Mittelalters auch vor allem Plastik und Malerei tätig waren. Der romanischen Periode und zwar wohl dem späten 12. oder dem Beginn des 13. Jahrhunderts gehört aber auch die originelle Kirche St. Apollinare an, in der Vorstadt Piè di Castello hart an der Etsch gelegen[1]). Diese Kirche besteht aus zwei annähernd gleichen Räumen, Chor und Schiff, die ein weit vorspringender Triumphbogen trennt und von denen jeder durch eine achtteilige Kuppel überwölbt wird.

Die Kuppel spielt in der Baukunst Oberitaliens, aus der wir sie ja schon mit der Domkuppel nach Trient kommen sahen, eine so wichtige Rolle, daß auch der Gedanke, einen Bau mit zwei Kuppeln zu schmücken, nahe lag, um so mehr, als St. Marco in Venedig ja direkte Anregung zum Vielkuppelsystem bot.

Mit Byzanz dagegen steht der Bau nur in dem weitläufigsten Zusammenhang durch den Einfluß, den dieses über Venedig auf die lombardische Kunst übte. Die oberitalienischen Kuppeln und die Mehrzahl der Kuppeln bei St. Marco regten den Architekten von St. Apollinare zu seinem Bau an; die Art aber. wie er die beiden Kuppeln verwertete, finden wir, wenigstens meines Wissens, in Oberitalien nicht wieder, in dem Künstler weckte eben das in der Lombardei Gesehene originelle Gedanken, wie sich ja auch in den einfachen Details ein entschieden selbständiger Sinn zeigt.

Der neue Gedanke der Anlage der zwei Kuppeln war aber allerdings mehr originell als schön und praktisch, denn die beiden durch den weit vorspringenden Triumphbogen zu sehr getrennten Räume wirken durchaus nicht günstig. Ebenso ist das Äußere des Baues keineswegs ansprechend, da die beiden Kuppeln durch eine Erhöhung der Schiffmauer und das darauf liegende Giebeldach verdeckt werden, so daß ein ungegliederter, sehr hoher Kasten entsteht.

Auf den Zusammenhang mit der Lombardei. an den die Kuppeln von St. Apollinare erinnern, deutet auch die dritte romanische Kirche Trients, das jetzt profanierte St. Lorenzo in der Nähe des Bahnhofs. Denn diese Basilika des späten 12. oder der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts[2]) zeigt sowohl in der schwachen Ausbildung des Querschiffes, das nicht über die Flucht der Seitenschiffmauern vorspringt, und in der Kuppel über der Vierung, als in dem Schluß mit drei Apsiden, von denen jene der Seitenschiffe nicht aus der Mauer heraustreten,

---

1) Mit Abbildungen besprochen von A. Essenwein, Zentralkommission 1859, S. 13 ff.

2) Die Annahme von Mothes, der den Bau in das 11. Jahrhundert setzt, ist meines Erachtens unhaltbar. Abbildung bei Atz S. 83.

Momente, die, gleich dem Ornament außen an den Kapitälen der Hauptapsis, das den Charakter des 12. Jahrhunderts trägt, bestimmt auf die lombardische Baukunst hinweisen.

Während St. Pietro ein schwaches Werk italienisierender Gotik des 15. Jahrhunderts ist, erinnert der schlanke Campanile der Konzilskirche Sa. Maria maggiore nochmals an die Blütezeit der kirchlichen Baukunst Trients in der romanischen Periode, sie selbst aber ist ein einheitlicher Bau oberitalienischer Frührenaissance, ein Werk aus einem Guß, wenn auch die jetzige Wölbung erst von 1808 stammt[1]).

Sa. Maria maggiore wurde nach der Inschrift, außen an der Südseite des Chores unter dem bischöflichen Wappen, auf Veranlassung Bischof Bernhard II. von Cles 1520 begonnen, und eine weitere Inschrift von 1523 meldet: »Antonius Medella Lapicida de Pello superiori vallis Intelvi Cumensis huic operi prefuit.«

Daß in Trient mit seiner ausgesprochenen italienischen Kunst der im 16. Jahrhundert durch einen Comasken ausgeführte Neubau den Stil italienischer Renaissance trägt, erscheint nur selbstverständlich, und wenn man am Dom und St. Apollinare, daneben an S. Lorenzo den italienischen Charakter der romanischen Architektur Trients studiert hat, wenn man sieht, wie hier italienische Art dem Land und Volk, dem Haus und Palast eigentümlich ist, dann denkt man, sollte sie bei der Renaissancekirche nicht besonders auffallen.

Gleichwohl wird neben dem Castello dem Wanderer aus dem Norden Sa. Maria maggiore am fremdartigsten entgegentreten, ihm besonders deutlich sagen, daß er sich jetzt im Italienischen befindet. In der entwickelten Kunst der Renaissance sprechen sich die Individualitäten, und damit die Gegensätze, eben naturgemäß stärker aus, als in der doch noch vielfach befangenen des romanischen Stiles.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts war, wie wir sahen, die Kunst auch in Deutsch-Südtirol, besonders in Bozen und der von ihm beherrschten Gegend außerordentlich tätig. Trotz bald mehr, bald minder stark auftretender italienischer Einflüsse bleibt ihr Charakter deutsch, was schon der starke Nachklang mittelalterlicher Kunst in der Architektur, wie Plastik und Malerei zeigt, ja das Deutsche spricht sich, wie wir wiederholt beobachteten, jetzt trotz mancher Berührung mit Italien noch klarer aus, als in der mittelalterlichen Kunst. Ein so schlagender Gegensatz, wie ihn die spätgotischen Kirchen des 16. Jahrhunderts etwa in Kaltern, gleich dem spätgotischen Altar in Pinzon oder dem aus Tramin oder auch dem deutschen Renaissance-

---

1) Über die Geschichte dieses Baues: Zanella: S. Maria maggiore. Trento 1879.

Altar von 1521 in Soell, gegenüber der Kirche Sa. Maria maggiore in Trient zeigen, ist unter den gleichen Verhältnissen in früheren Perioden nicht denkbar.

Die italienische Eigenart der romanischen Bauten Trients wird der Fachmann rasch erkennen, bei dem Castello in seinen gotischen, noch mehr in seinen Renaissanceteilen aber und bei Sa. Maria maggiore wird jeder, der mit offenen Augen die Kunstwerke beobachtet, an denen er vorübergeht, sich sagen müssen, ein solcher Bau ist damals in deutschen Landen nicht möglich, ja abgesehen von Bauten des 19. Jahrhunderts, die mit historischem Studium auf die Kunst anderer Länder und Perioden zurückgreifen, ist er es auch nicht in späterer Zeit.



100. Südportal von Sa. Maria maggiore.

Sa. Maria maggiore zeigt die für die entwickelte Renaissance so charakteristische einschiffige Anlage. Ein Tonnengewölbe überspannt das Schiff, das auf jeder Seite drei Kapellen begleiten. Der Chor schließt mit einer stattlichen Apsis. In Oberitalien bietet eines der großartigsten und historisch bedeutungsvollsten Beispiele dieser Anlage die nach Albertis Plänen um 1472 begonnene Kirche St. Andrea in Mantua, in Süddeutschland dagegen faßt sie erst Fuß mit der mehr als hundert Jahre später begonnenen Michaelskirche in München.

Die ursprünglichen, geschnitzten und reich vergoldeten [1]) Altäre in Sa. Maria maggiore haben sich leider nicht erhalten. Die jetzigen Altäre weisen darauf hin, daß Trient, dessen Bedeutung als Mittelpunkt des Kunstlebens im italienischen Südtirol eine sehr erhebliche ist, im 18. Jahrhundert mit seinem Einfluß auch über diese Grenzen hinausgriff, wie wir ihm ja durch die Berufung von Meistern aus Mori und Roveredo schon im Dom zu Brixen begegneten.

---

1) Zanella a. a. O.

Die reizvollen Werke dekorativer Plastik, die zum Schmuck der Kirche gegen Mitte der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts ausgeführt wurden, das reiche Westportal, wie das feine Südportal (Abb. 100) mit seinem graziösen Ornament und dem echt italienischen, zierlichen musizierenden Engel sind gleich der prächtigen Orgelbrüstung von 1534 mit ihrem hübschen Ornament und den feinen Reliefen durchweg italienische Arbeiten.

Trient hat Rottmann an die Spitze seiner italienischen Landschaften in den Arkaden des Münchener Hofgartens gestellt, und in der Tat haben wir mit Trient das Ziel unserer Wanderung erreicht, der Künstler ist in Italien, denn Land und Volk sind italienisch und ebenso die Kunst, die an dieser Straße seit dem Verlassen der deutschen Gegend hier zuerst sich bedeutend entfaltet.

Für kunstgeschichtliche Studien über die Gegensätze und Wechselbeziehungen deutscher und italienischer Kunst bietet die alte Straße über den Brenner, die eine so wichtige Verbindung zwischen beiden herstellt, an der sich dadurch gar eigenartige Übergänge bilden, ein höchst interessantes Arbeitsfeld.

Gar mannigfache Anregungen erhielten die deutschen Gegenden aus dem Lande, das namentlich seit Karls des Großen Tagen unsere Lehrerin in der Kunst war, die bedeutende deutsche Kunst aber war auch nicht ohne Einfluß auf das italienische Trient. Im ganzen aber bleibt die Kunst deutsch bis zu der Grenze, wo Landschaft und Volk italienischen Charakter zeigen, wo auch sie dann italienisch wird.

In sehr allgemeinen Zügen, jedoch immerhin deutlich erkennbar, zeigen sich die italienischen Anregungen in Nordtirol, ja sie gehen noch weiter bis zur Mündung des Inn in die Donau. In Südtirol, namentlich von Brixen an werden sie stärker, noch mehr nehmen sie von Bozen ab zu.

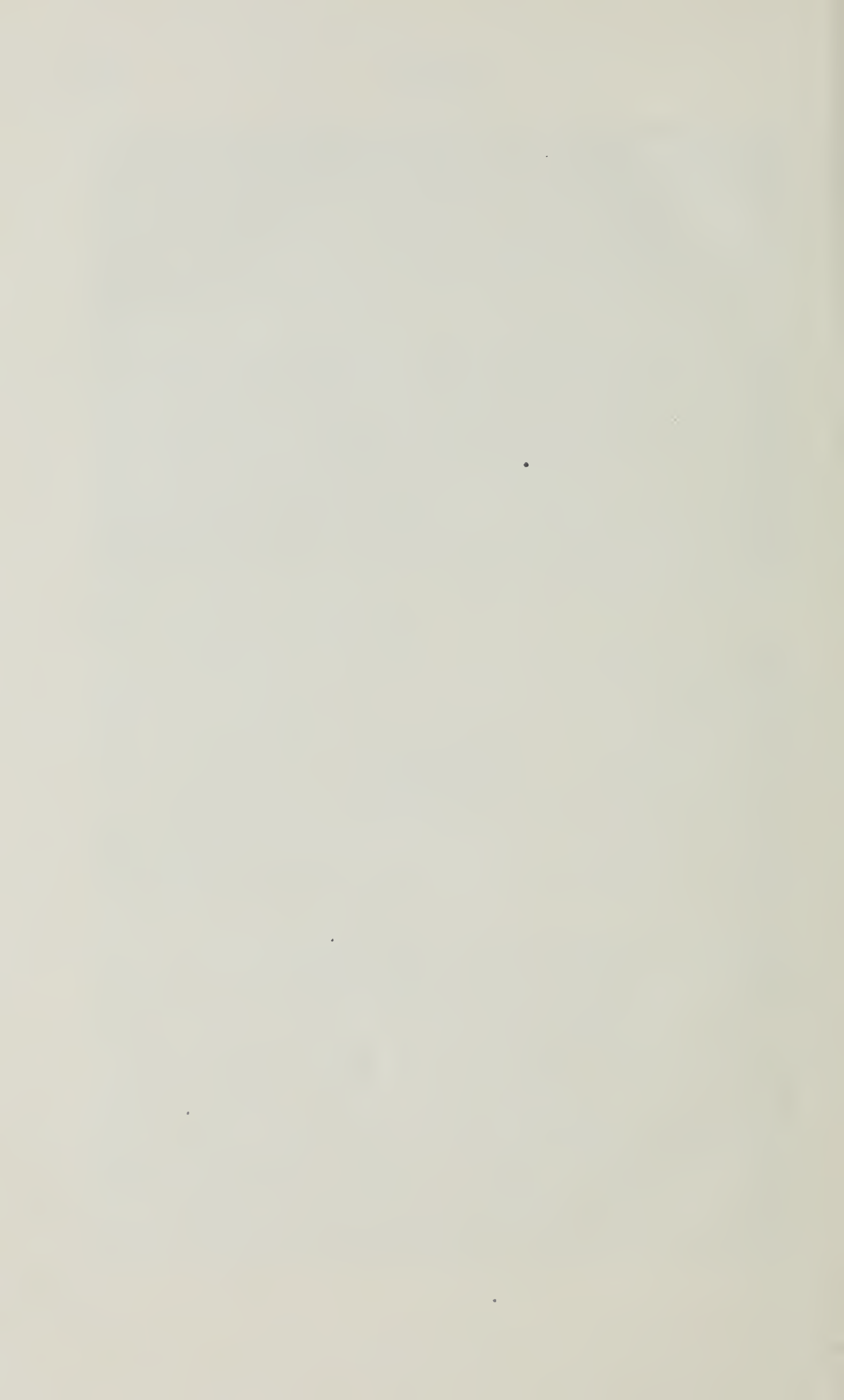
Wir beobachten eine zunehmende Annäherung an die italienische Kunst, am auffallendsten da, wo, wie beim Wohnhaus, die Gewohnheiten und Bedürfnisse des täglichen Lebens mitsprechen, da diese dem südlichen Lande immer verwandter werden, man hier gern das Haus des nahe gelegenen Ortes, der nachbarlichen Stadt nachahmte.

Auch die höhere Kunst zeigt eine derartige Annäherung, auch in den Kirchen von Schwaz bis Bozen und Neumarkt konnten wir Verwandtes beobachten. Aber die Verhältnisse gestalten sich hier mehrfach doch auch anders dadurch, daß diese Kunst von bestimmten, größeren Mittelpunkten ausgeht, für die größere Verhältnisse, direkte Verbindungen in Frage kommen, von denen natürlich die wichtigste ist, das Reisen deutscher Künstler nach Italien. daneben seit der Renaissance auch die Berufung italienischer Künstler nach Deutschland.

Das erklärt denn auch, wenn wir nach den Endpunkten unserer Straße hinaussehen, daß Städte wie Augsburg, München oder Salzburg, ja durch Dürer selbst Nürnberg oft früher, namentlich aber konsequenter und historisch bedeutender an die italienische Kunst anknüpfen, ein anderes Verhältnis zu ihren Hauptorten, namentlich zu Venedig zeigen, als die Städte an der Brennerstraße oder gar als die von diesen abhängigen Ortschaften etwa in der Gegend von Brixen oder Bozen.

Den großen Gang der deutschen Kunst sprechen vor allem ihre Hauptmeister aus, die ihn ja vielfach auch bedingen, für ihn steht die Brennerstraße als ein Durchzugsland, das selber nicht wesentlich in diesen Gang eingreift, nicht im Vordergrund des Interesses. Wer aber die deutsche Kunst kennen lernen will, als die Kunst des deutschen Volkes, in dem Reichtum ihrer Individualitäten, in der Mannigfaltigkeit gerade ihrer Lebensäußerungen, was auch für ein tieferes Verständnis jener epochemachenden Meister unerläßlich ist, weil wir hier den Boden sehen, aus dem sie erwuchsen, für den wird das Studium dieser herrlichen Alpentäler einen der interessantesten Abschnitte deutscher Kunstgeschichte bilden.







ORTS-VERZEICHNIS





KÜNSTLER-VERZEICHNIS



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.





